

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

Merit Maarits

PINK FLOYDI “THE WALL” KUI KULTUURIETENDUS JA SELLE FUNKTSIOONID

Bakalaureusetöö

Juhendaja

Professor Anneli Saro

Tartu 2015

Sisukord

| | |
|--|----|
| Sissejuhatus | 3 |
| 1. „THE WALL“ | 4 |
| 1.1. Sünnilugu | 4 |
| 1.2. „The Walli“ peategelased | 6 |
| 1.3. „The Wall“ laval | 8 |
| 1.4. Berliini kontserdi eellugu | 10 |
| 2. „THE WALLI“ BERLIINI KONTSERDI SEMIOOTILINE ANALÜÜS | 13 |
| 2.1. Ruumisuhted | 14 |
| 2.2. Etendamine ja etendajad | 16 |
| 2.3. Narratiiv | 18 |
| 3. „THE WALLI“ SOTSIAALSED FUNKTSIOONID | 44 |
| Kokkuvõte | 50 |
| Kasutatud allikad | 52 |
| Summary | 53 |
| Lisa | 55 |
| Lihtlitsentsileping | 58 |

Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö fookuseks on Pink Floyd'i 1979. aastal välja antud krestomaatilisele albumile „The Wall“ järgnenud kontsertturnee, täpsemalt selle 1990. aasta Berliini taaslavastus kui kultuurietendus ja selle funktsioonid. Teema valimisel kujunes määravaks esiteks asjaolu, et tegemist oli kontsertüritusega, mis korraldati väga spetsiifilisel ühiskondlikul eesmärgil, ning teiseks see, et kunstiliselt oli tegemist väga multidistsiplinaarse üritusega, mis ühendas endas mitu kunstiliiki – muusika ja teatri. Töö üheks eesmärgiks ongi näidata, kuidas on need muusikakontserdile ja teatrile omased vahendid omavahel suhestatud, ning välja tuua olulisemad momendid, kus võib rääkida nende kahe erineva etenduskunsti liigi ühisosadest ning koosmõjul täidetud sotsiaalsetest funktsioonidest.

Töö olen jaganud kolmeks peatükiks. Esimese, referatiivsema peatüki eesmärk on anda „The Walli“ kontseptsiooni ja Berliini kontserdi kohta põgusad taustateadmised, mis võimaldavad järgnevate peatükkide analüüsikäiku paremini jälgida ja mõista. Teise peatüki olen jaganud kolmeks alapeatükiks, mis tegelevad vastavalt ruumisuhete, etendamise ja narratiivi semiootilise analüüsiga. Ruum ja etendaja(d) on etenduse märgisüsteemide analüüsil esmase jaotuse aluseks. Ruumianalüüs loob laiema raami etenduse analüüsile, markeerides ka lava ja saali suhted ja aitab ruumisuhteid etenduse analüüsis paremini mõista. Sellele järgnev alapeatükk tutvustab etendamise üldist võtit, mis on läbiv kogu käsitletavas etenduses. Narratiivi analüüs käsitleb kontserti selle loolisest aspektist ning vaatleb üksikosade suhestumist tervikuga. Viimases, kolmandas peatükis käsitlen Berliini kontserdit Schechneri teoses „Performance Studies“ määratletud sotsiaalsete funktsioonide kontekstis ja pakun välja „The Walli“ Berliini kontserdi kui kultuurietenduse žanrilise määratluse.

Antud töös olen peasjalikult kasutanud semiootilist meetodit, kuna „The Walli“ Berliini kontsert on eeskätt üles ehitatud just märgisüsteemidele ning fenomenoloogiline meetod ei võimaldaks isikliku etenduskogemuse puudumisel vajalikul määral kontserti hõlmata. Semiootilise meetodi rakendamisel olen lähtunud Luule Epneri artiklist „Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi“, mida olen täiendavalt toetanud Richard Schechneri teooriaga teosest „Performance Studies“.

1. „THE WALL“

1.1. Sünnilugu

Idee kontseptsioonalbumi “The Wall”¹ tegemisest sündis 1977. aasta juulikuus, kui Pink Floyd oli oma esimese staadioniturnee „In the Flesh”² (tuntud ka kui „Animals”³) raames andmas Montrealis, Kanadas turnee viimast kontserti. Tegemist oli suure spordistaadioniga Olympic, mis oma suuruse tõttu ei soodustanud just fännidega sooja ja südamliku vaimse sideme loomist. Lava juures oli suhteliselt väike, kuid väga ülemeelik grupp inimesi, kes olid ilmselt tarvitanud narkootikume ning polnud selgelt mõtetega kontserdil kohal. Kuna nad olid kohe lava ees ja lärmakad, määrasid nad selle, kuidas ansambel tajus publiku meeleolu. Roger Waters, ansambli bassimängija ja laulukirjutaja tundis äkitsi, et tal ei õnnestu publikuga üldse kontakti saavutada ning sülitas grupi kõige lärmakamale liikmele otse näkku (Mason 2005: 113; Scarfe 2010: 51). Watersil oli oma teo pärast loomulikult häbi, kuid talle tundus, et keegi ei kuula ega austa lugusid, mille kallal ta oli pikalt töötanud ning mis olid sügavalt isikliku sisuga (Cunningham 2008; Scarfe 2010: 51). Seejuures polnud Waters ainus, kes tundis end sellel konkreetset kontserdil rahulolematult; kitarrist David Gilmour oli nii häiritud valitsevast meeleolust, et keeldus mängimast turnee jooksul tavapäraseks kujunenud lisapala, 12-taktilist aeglast ja nukrat bluusilugu (Mason 2005: 114).

Sellel ajal mängisid nad staadionitel määratu suurtele rahvahulkadele, kellest enamik ei näinud ega kuulnud midagi, ning Watersi meelest olid paljud seal ainult põhjusel, et see oli tollal lihtsalt see, mida tehti. Talle tundus, et kuigi need kontserdid võivad publiku jaoks kujutada mingisugusest ühisest eesmärgist ajendatud hõimulikku koosviibimist, polnud sel enam muusikaga suurt midagi tegemist. Teda hakkas vihastama idee elavast esitusest kui „mõttetust rituaalist”, kus ta puutus lugupidavate kuulajate asemel kokku vilistavate ja karjuvate massidega, kes tegelesid pigem ilutulestiku laskmise ja üksteise peksmisega. Turnee jätkudes tundis Waters, et ta võõrdub aina enam neist inimestest, kelle meelt ta peaks lahutama (Cunningham 2008; Scarfe 2010: 51).

Staadionikontserdid olid muutunud Watersi jaoks vaimselt nii distantseerivaks kogemuseks, et ta kujutas ette füüsilise müüri ehitamist ansambli ja publiku vahele, väljendamiseks seda

¹ „müür“, „sein“

² „Tegelikkuses“

³ „Loomad“

võõrandumist, mida ta koges. „The Wall” on alati olnud rohkem Roger Watersi isiklik kui Pink Floydide ühine projekt, kuivõrd tegemist ei olnud ainult mitte tema ideega, vaid kogu projekt hakkas kajastama konkreetset tema oma elu ja sündmusi – isa surma, tüdruksõbra truudusetust jne (Scarfe 2010: 51).

Projektina kujutab „The Wall” endast suurt hulka materjali, mis on jaotatud ära terve hulga erinevate meediumite vahel: album, kontserdid – mida täiendasid filmimaterjal, lavaefektid ja -rekvisiidid – ning lõpuks täispikk film. Kogu projekt kattis küllaltki pika ajaperioodi; töö kestis alates 1978. aasta keskpaigast, mil Roger Waters pani kokku algse versiooni, kuni 1982. aastani, kui välja tuli Alan Parkeri lavastatud film (Mason 2005: 114).

„The Walli” projekt poleks saanud kunagi teoks ilma terve hulga inimesteta, kes nelja aasta jooksul aitasid oma nõu ja jõuga, et anda Watersi hingestatud visioonile väärikas vorm. Seda peaasjalikult mitte ilma Gerald Scarfe’ita, kes sai ansambli tegemistesse kaasatud tegelikult juba aastal 1973, paar aastat enne albumi „Wish You Were Here”⁴ (1975) väljalaset ning kuus aastat enne monumentaalset „The Walli” (1979).

Scarfe jäi 1973. aastal Pink Floydile esmakordselt silma oma animeeritud filmiga „Long Drawn Out Trip”⁵, mida ansambli liikmed olid eraldi juhtudel BBC-st näinud ning mis jättis neile kõigile kustumatu mulje. See oli ansambli trummar Nick Mason, kes helistas pärast filmi nägemist Roger Watersile ning arvas, et nad peaksid temaga koostööd tegema. Waters leidis, et film on kaunis ja peenelt hullumeelne, ning helistas Nickile tagasi ning ütles, et nad peavad ta kampa võtma (Scarfe 2010: 6, 21, 23).

Scarfe oli üldiselt juba siis hinnatud poliitiline karikaturist, kelle stiil imponeeris kogu ansamblile. Nad kutsusid ta oma albumi „Dark Side of the Moon”⁶ promokontserdile The Rainbow teatrisse Finsbury pargis. Sel hetkel vaimustus Scarfe sellest, mida nad tegid. Talle avaldasid muljet plahvatusohtlikud visuaalsed efektid ning teda kõnetas kontserdite tohutu teatraalsus. Roger Waters ise ei imestagi, miks, sest ansambli esituse juurde kuulus suur mudel Teise maailmasõja Saksa sööstpommitajast Stukast, mis liikus trosside otsas publiku kohal tagant ettepoole, suitsurada taga, ning langes leekides lavale. Geraldile olid alati

⁴ „Soovin, et oleksid siin”

⁵ „Pikaleveninud reis”

⁶ „Kuu pime pool”

meeldinud suured žestid ning sel hetkel otsustas ta, et sellises keskkonnas töötamine on tema jaoks täpselt õige. Scarfe'i töö oli täis võõrdunud olendeid ja piinatud hingi ning Watersile ja Masonile oli ilmselge, et tal oli just täpselt see tume, kuid inimlik kujutlusvõime, mida nad vajasisid (Scarfe 2010: 6, 10, 23).

Hiljem, pärast albumi „Wish You Were Here“ ja „Animals“ promoturneed, mis oli „The Walli“ projekti sünni ajendavaks kogemuseks, polnud Scarfe'i kaasamine „The Walli“ visuaalsesse teostusesse Roger Watersi ja Pink Floyd'i jaoks mingisugune küsimus. Kuivõrd koostöö alguses, 1973. aastal ootas ansambel Scarfe'ilt sarnast sotsiaalkriitilist tööd, nagu ta oli teinud oma filmi „Long Drawn Out Trip“ puhul, andis Waters „The Walli“ muusika interpreteerimiseks ja visuaalseks väljatöötamiseks Scarfe'ile üsna vabad käed. Sellest olenemata oli vastutus suur, kuna teiste töö illustreerimine tekitas temas segaseid tundeid. Ta leidis, et illustratsioon võib olla kohmakas tõlgendusvahend. Watersi lüürikat interpreteerides kasutas ta neid alateadlikult ka omaenda tunnete kanalina ning loomulikult pani joonistustesse ka oma isiklikke kogemusi (Scarfe 2010: 25, 51).

1.2. „The Walli“ peategelased

Järgnevalt tutvustan lühidalt Gerald Scarfe'i poolt „The Walli“ jaoks loodud tuumtegelasi, kes esinesid „The Walli“ originaalturneel ja Berliini kontserdil laval nii nukkude kui ka neid kehastavate näitlejate näol. Nendega „The Walli“ lugu tegelikult ei piirdu, kuid narratiivi seisukohalt on tegemist neist kõige olulisematega, kuivõrd nad on otseselt põhjuseks, miks Pinkil on põhjust enda lugu üldse rääkida.

Tegelaste kujutamise puhul tahtis Scarfe teha nad nii mõistetavaks ja arusaadavaks kui võimalik. Ta leidis, et kui nad oleksid liiga tõepärased, ei oleks neil abstraktsema tõlgenduse meeldejäävat ja sümbolset mõju. Nad olid karikatuurid ning sellest tulenevalt oli Scarfe'il vaba voli neid väänata ja moonutada seni, kuni nad kujutasid veel karaktereid ja jutustasid lugu. Kontsertideks mõeldud täispuhutavate variantide puhul lihtsustas ta neid veelgi (Scarfe 2010: 52).

Roger Watersil oli idee peategelasest nimega Punch, kellest hiljem sai siiski Pink. Samuti rääkisid Scarfe ja Waters palju vakladest, mis on mädanemise ja lagunemise sümboliteks ning mida tollal esines Roger Watersi isiklikus elus palju. Scarfe oli jõudnud Punchi kallal töötada

kaks kuud, kuni Waters tuli ja ütles, et Punch ei tundu talle õige ja pakkus välja Pinki teda asendama (Scarfe 2010: 52).

Koos Punchi surmaga sündis sellesse maailma Pink (Lisa – pilt 1). Tegemist oli haavatava, kestata krevetilaadse olendiga, kes põhines väga kaudselt Pink Floyd'i algsel juhtfiguuril Syd Barretil ning Watersil ja tema isiklikul elul (Scarfe 2010: 57).

Naise (Lisa – pilt 1) (The Wife) kujutamiseks kasutas Scarfe mudelina kiskjalikku emast palvetajaritsikat, kes pärast paaritumist sööb võimalusel isase ära, alustades tema pea otsast hammustamisega, kuid mis ei näi isase seksuaalset minekut peatavat. Tegemist oli väga naistevihkajaliku kujutusega (Scarfe 2010: 60). Ilmselt pole ülekohtune oletada, et Scarfe'i otsus naist sellisel viisil kujutada võis toleaegeid feministe pahandada, kuid kuna ma kirjalikke allikaid selle tõendamiseks tegelikult ei leidnud, jääb „The Walli“ vastuvõtt see teema pikemalt käsitlemata.

„The Walli“ loos on Õpetaja (Lisa – pilt 2) (The Teacher) koletis, kes valab laste peale välja oma pettumused, millega ta on ise elu jooksul pidanud silmitsi seisma (Scarfe 2010: 63). Kui Naine ja Ema olid sellised tegelased, kes tingisid Pinkiga suhestumise mingisugustel spetsiifilisematel alustel, siis selline Õpetaja kujutamine võimaldas Pinkiga samastuda pea igalühel, kuivõrd negatiivsed kogemused õpetajatega on need, millest on mälestusi suuremal või vähemal määral kõigil. Sel samal põhjusel on „The Walli“ peetud läbivalt aktuaalseks tänapäevani.

Ema (Lisa – pilt 3) (The Mother) tegelase jaoks kasutas Scarfe mis tahes teavet, mida Waters oli talle rääkinud oma lapsepõlvest ning ühendas selle omaenda mälestuste ja kogemustega. Rogeri isa hukkus Teises maailmasõjas ning üksikvanemana täitis Watersi ema mõlemaid rolle ning võis juhtuda, et ta pingutas üle. Scarfe ise kohtus Watersi emaga korra ning tema mälu järgi ei sarnanenud ta kuidagi selle emaga, kelle ta oli „The Walli“ jaoks loonud. Tal on mälestused väikesest esteetilisest naisest, kes tunnistas end olevat kommunist. „The Walli“ sümbolne Ema on ülehoolitsev, kes haarab Pinki oma rüppe, kuid kelle hellitavad, lohutavad ja kaitsvad käed, mis last embavad, muutuvad lämmatavateks, piiravateks seinteks, mis ta vangistavad ja ta tegelikust maailmast sulgevad (Scarfe 2010: 67).

1.3. „The Wall“ laval

„The Walli“ lavastamine on kahtlemata üks ambitsioonikamaid teatrisündmusi, mida kunagi üritatud. 1970. aastate keskel lisasid sellised artistid nagu David Bowie ja Alice Cooper oma kontsertidele, vastavalt turneede „Ziggy Stardust“ ja „Welcome to My Nightmare“ erilisi rekvisiite ja spetsiifilisi elemente, andmaks oma esitustele teatud teatraalset maitset, mis oli rokk-kontsertide puhul tollal ebaharilik. Kuid multimeedia-rokkteater tegi suure hüppe, kui Pink Floyd tõi 1980. aastal lavale oma duubelalbumi „The Wall“ ning sai hakkama tõelise multimeediatoodanguga, mida peetakse ka rohkem kui veerand sajandit hiljem endiselt rokk-kontserdite ajaloo kõrghetkeks (Cunningham 2008).

Scarfe oli küll varem kujundanud oopereid, ballette, jääshow'sid ja West Endi teatrilavastusi, kuid ükski neist ei küündinud „The Walli“ tasemele. See tundus ta jaoks olevat sobiv projekt – hiiglaslik müür, mis ulatus üle terve areeni, ning hiiglastest täispuhutavad olendid, kes kummitasid laval nagu tondid (Scarfe 2010: 10).

Esialgu plaanis Waters ürituse läbiviimist hiiglaslikus täispuhutavas telgis, mis oleks piisavalt suur, et täita auditooriumi rolli ja mahutada tuhandeid inimesi, kaasa arvatud lava, kuhu peale ehitataks tohutu müür. Telk oli plaanitud olema ussikujuline, mida oleks lihtne õhku täis ja õhust tühjaks lasta ning järgmisesse esinemispaika toimetada. Scarfe tegi arvukalt joonistusi ja plaane, näidates võimalikku telgi kuju ja seda, kuidas see peaks konstrueeritud olema ning kuidas seda helikopteriga ühest kohast teise transportida. Kuigi idee oli tore, osutus see tol ajal teostamiseks liiga ambitsioonikaks ning turvalisuse kaalutlustel sellest lõpuks ka loobuti (Mason 2005: 121; Scarfe 2010: 91).

„The Wall“ oli muusikalisest küljest oluliselt karmim ja teatraalsem, kui ansambli eelnevad kauamängivad ning nõudis laval Pink Floydilt uuel tasemel täpsust, mida ansambel ei olnud varasemalt praktiseerinud. „The Wall“ jättis improviseerimiseks väga vähe ruumi ning see hakkas pika aja peale ansamblile vangistavalt mõjuma. Pink Floyd'i kitarristi David Gilmouri jaoks oli see muusikalise loomingulisuse piiramine eriti frustreeriv (Scarfe 2010: 93).

Pink Floyd on laval alati hoidnud madalat profiili – ei mingisugust säravat sisenemist, nad lihtsalt ilmusid ning kõndisid hämaras nagu vaikivad varjud, mõjudes peaaegu anonüümsetena. Sel samal põhjusel tundub ainult loogiline, et Roger Watersil tekkis ühel

hetkel idee surrogaatansamblist, kes alustaks „The Walli“ kontserdit ning näiks tõusvat lava alt. Tegemist oli Pink Floyd'i liikmete maske kandvate muusikutega – Pete Woods klahvidel, Willie Nelson trummidel, Andy Brown bassil ning Snowy White kitarril. Kõik peale esireas seisvate inimeste arvasid, et tegemist on Pink Floydiga. Kontserdi plaan nägi ette, et pürotehnika ja efektide haripunkti jõudmisega esimene grupp muusikuid hangub ning valgus paljastab nende taga oleva tegeliku Pink Floyd'i. Surrogaadid ilmusid hiljem lavale abistavate muusikutena, ilma oma maskideta. Selles kehasuses olid nad tuntud kui variantsambel. Watersi unistuseks oli, et surrogaatansambel mängib kõigil kontserditel, et ta ise võiks vältida pikki tüütuid turneesid ning mängida selle asemel golfi, aga raha voolaks sama ajal endiselt sisse (Mason 2005: 120; Scarfe 2010: 97).

Täispuhutavate olendite loojaks oli kunstnik Mark Fisher, kel õnnestus Gerald Scarfe'i kahedimensioonilistest joonistustest teha kolmedimensioonilised, pea kümne meetrise koletised. Kui nad olid valmis tehtud, värviti nad väga elavate värvidega üle ja silmadeks seati prožektorid, millega publikut läbistada. Tegemist oli justkui suurte õhupallidega, mille sees olid ventilaatorid, mis olendite kõikidesse kehaosadesse õhku puhusid, tänu millele nad paisusid ja kasvasid. Õhuvoolu suurendamise ja vähendamise oli võimalik nende kehaosi ka piiratud võimalustega liigutada (Scarfe 2010: 105). Kuigi nende liigutamine oli piiratud, oli see mõjuva efekti saavutamiseks täiesti piisav, sest nad olid oma mõõtudel juba nii suured ja ilmekad, et suurem liikuvus oleks võinud nad laval ja müüri peal nad isegi pigem koomiliseks muuta.

Pink Floyd oli juba varastelt päevilt tuntud oma ümmarguse ekraani tõttu, mis lava taga rippus. See oli algselt Pink Floyd'i idee illustreerida oma muusikat projitseeritud piltide ja filmiribadega. „Wish You Were Here“ alguspäevil projitseeriti kõik Gerald Scarfe'i joonistused nagu ka esimesed animeeritud filmiribad sellele ekraanile. „The Walli“ ajal moodustas jooksvalt lavale ehitatud sein loomuliku ekraani ning Scarfe'il oli võimalik sellele projitseerida animeeritud filmiriba „The Trial“⁷. Kuna tavaline, Hollywoodi filmiakadeemia poolt 1930. aastate alguses kehtestatud akadeemia formaat (4:3) ei täitnud kogu ala, võeti kasutusse kolm seotud projektorit, millega näidata kolme pilti korraga, külg külje kõrval, mis ühtedel juhtudel varieerusid, kuid teistel juhtudel olid ühesugused. Seda näiteks marssivate haamrite (The Marching Hammers) puhul, mis andis eriti tugeva, dünaamilise pildi ning

⁷ „Kohtuistung“

koostoimes võimsa muusikaga ajas rahva tihti püsti, kui müür lõpuks murenema hakkas ning langes (Scarfe 2010: 108).

„The Walli“ kontserttuur oli võrdlemisi väike, võrreldes ansambli eelmiste olulisemate albumite promoturneedega, kokku 31 kontserti (7. veebruar 1980 – 17. juuni 1981) Euroopas (London, Dortmund) ja Põhja-Ameerikas (Los Angeles, California; Uniondale, New York). Pärast „The Walli“ turnee viimast kontserti küsiti Roger Watersi käest, kas ta plaanib „The Walli“ veel kunagi esitada. Waters vastas eitavalt, kuid lisas naljaga, et ainult juhul, kui Berliini müür langeb või midagi sellist. Ta ei osanud aimatagi, et vähem kui kümne aasta pärast on Berliini müür minevik (The International Roger Waters Fan Club).

1.4. Berliini kontserdi eellugu

Selles alapeatükis annan ülevaate Berliini kontserdi korraldamise tinginud üksikutest korralduslikest asjaoludest, toetudes eelkõige The International Roger Waters Fan Club'i veebilehel leiduvale infole, mida täiendan omapoolsete kommentaaridega.

21. juulil 1990 toodi lavale „The Walli“ ühekordne etendus, mälestamaks Berliini müüri langemist ja pühitsemaks pidulikult sisse sõjaveterani ja nüüdse patsifisti Leonard Cheshire'i mälestusfond katastroofis kannatanutele. Kontserti oli kohapeal vaatamas pool miljonit ning 35 erineva riigi televisiooni vahendusel eeldatavasti pool miljardit inimest (Scarfe 2010: 227). See tõendab asjaolu, et Berliinis toimunud kontserti peeti tähtsaks ühiskondlikuks sündmuseks, millel nähti olevat paljusid erinevaid rahvuseid ühendavat potentsiaali.

Kui rokk-kontserdite korraldaja Mick Wordwood pöördus 1989. aasta lõpus Roger Watersi poole ideega mälestusfondi sissepühitsemiseks „The Wall“ taasetendada, olid Waters ja Fisher/Park, „The Walli“ esialgse turnee kontsertide kujundajad, juba omavahel seda arutanud. Kuivõrd Watersi näol oli tegemist samuti patsifistiga – oli ju tema isa hukkunud II maailmasõjas – oli ka Cheshire'i ettevõtmine tema jaoks sümpaatne ja eesmärgid veenvad. Sellegipoolest polnud ta päris kindel, kas ta on nõus „The Walli“ taaslavastamisega, kuna ta ei soovinud ansambli Pink Floyd liikmetega teha tol ajal mingisugust tegemist, olgugi, et kuulajad seostasid „The Walli“ eelkõige Pink Floydiga. Teisalt oli tegemist Roger Watersi isikliku projekti ja kujutlusvõime tulemusega.

Kui 1989. aasta septembris otsus „The Walli“ etendamisest langetati, hakati otsima toimumispaika, lähtudes asjaolust, et tegemist on kontsertturnee 10. aasta juubeli ja järjekorras 30. kontserdiga. Waters oli väitnud, et kui ta peaks „The Walli“ uuesti läbi mängima, siis teeks ta seda Berliini müüri varemetes, kuna septembris 1989 oli tema visioon selline, et see kontsert ei tohiks olla isegi veidigi meelelahutuslik. Kavandatud etenduse ulatuse tõttu olid kõne all olnud ainult paigad USA-s, kõige sobivamana neist Suur Kanjon. Waters soovis „The Walli“ etendada ka nt Wall Streetil, mis oleks olnud üsna irooniline. Kuid kui 9. novembril sai üsna selgeks, et rohkem kui veerand sajandit lõhestatust ja hirmu külvanud müür on langemas. Olukord Lääne-Euroopas aitas korraldajatel otsustada ja selle õigsus tundus eitamatu, Berliin näis olevat selle kontserti etendamiseks tõepoolest parim koht.

„The Walliga“ kaasnenud ühiskondlik mõju oli juba tollal, 10 aastat pärast suurprojekti sündi üsna eitamatu. Intervjuus ajakirjale Q rääkis Roger Waters, et ta on on saanud kirju õpetajatelt, kes analüüsivad õpilastega oma tunnis lugu „Another Brick in the Wall“⁸, et „The Walli“ on mainitud psühhoteraapiast rääkivas raamatus ning muidugi on talle kirjutanud ka inimesed, kelle jaoks „The Wall“ tähendas palju ja on aidanud neil oma tundeid vabastada.

Kontserdi korraldamiseks Ida-Berliini poole jääval n-ö eikellegi maal Potsdamer Platzil oli vaja pidada läbirääkimisi nii Ida- kui ka Lääne-Berliini linnapeadega. Ida-Berliin vaevles poliitilises ja bürokraatlikus segaduses ja mitte kellelgi valitsuses ei olnud kogemusi rokk-kontsertide korraldamisega. Viis kuud polnud kellelgi aimu, kes saaks või peaks andma loa kontserdi korraldamiseks. Luba kontserdi korraldamiseks saadi aprillikuu keskel, mis jättis selle ülesehitamiseks ja läbimängimiseks aega kaks ja pool kuud, mis oli taolise suure ettevõtmise jaoks naeruväärselt lühike aeg.

Kuna Potsdamer Platzi oli vaevalt pärast sõja lõppu kasutatud, pidid Lääne-Saksamaa valitsuse sõjaväelased tulema ja pinnase läbi skaneerima ning välja kaevama pommid, granaadid ja padrunikestad, mõned endiselt aktiivsed ja jäänud sinna Berliini lahingu ajast. Selle käigus kaevati välja ka Hitleri salajase punkri labürint, mille seintel olid endiselt natsiteemalised plakatid. Hitleri poolehoidjate saabumise kartuses see hiljem tsementeeriti ja maeti. Roger Watersi müür ehitati üle selle sama paiga ja nagu Cyndi Lauper olevat öelnud, siis „tantsisid nad Hitleri haual“.

⁸ „Järjekordne tellis müüris“

Berliini kontserdi tarvis tegi Waters ka mõningaid väiksemaid muusikalisi muudatusi: ta lisis lugusid või jättis neid välja, pikendas teatud instrumentaalosasid ning kirjutas seadeid uue taustaorkestri ja –koori jaoks. Ansambel esines müüri taga paikneval laval, mille taga omakorda katuse all olid astmelised tellingud 80-liikmelise Ida-Berliini Rundfunk sümfooniaorkestri ja Ida-Berliini raadio koori jaoks.

Aastatel 1979-80 oli „The Wall“ kujutanud endast tõelist versta posti rokk-kontsertide ajaloos, kuid sellisel kujul oli sellega keeruline hoida televaatajate pidevat tähelepanu. Kaamerad vajasisid järjepidevat tegevust ning lisaks nõudis juba Potsdamer Platz ise originaalsest „The Wallist“ kaks korda suuremat seadet. See tähendas, et hoidmaks nii kohalviibijate kui ka televaatajate tähelepanu, oli tarvis muuta kontserdi ulatust nii füüsiliselt kui ka tegevustiku osas: süžee oli vaja muuta selgeks narratiiviks, mis kannaks üheselt mõistetavat sõnumit.

Kuna linnas oli endiselt kohal Nõukogude Liidu armee, vaimustas Roger Watersit idee Vene tankide ja sõdurite kaasamisest. Kohalik Nõukogude armee keeldus tankide lubamisest, kuid kindrali maasturid ja sõjaväe marsiansamblid olid ainult sõbralike läbirääkimiste küsimus. Olles ärevil kunstilise koostöö edendamisest taasühinenud riikide vahel, palgati Ida-Berliinist raadio orkester ja koor ja mitmeid muid meeskondlikke täiendusi.

Roger Waters palus tervel hulgal tolle aja tippmeelelahutajatel ja –muusikutel sellel heategevuslikul üritusel osaleda ja esineda, kuid ta pidi üllatuma, kui ainult mõned temale vastasid ning veel vähem end pühendasid. Isegi need, kes end pühendasid, paljud viimasel minutil, mitmed neist ei ilmunud isegi kohale, nende seas nt Eric Clapton, Stevie Winwood, Billy Joel ja Mel Gibson.

Meedia kajastas seda kontserti tollal kui rokkmuusika ajaloo suurimat. Kindlasti ei olnud kunagi varem üksiku esitaja (sest olenemata kutsutud külalistest oli tegemist siiski Watersi ja tema moodustatud grupi kontserdiga) tõmmanud ligi nii suurt hulka rahvast. Korraldajad tagasid selle, et kõik jõuaksid kontserdile õigeaegselt ja panid selle tarvis töösse spetsiaalsed bussiliinid, lisaks võimaldas iga kontserdipilet selle omanikul reisida tasuta mis tahes marsruudil. Taoline organiseeritus näitlikustab hästi, kuivõrd oluliseks selle kontserdi toimumist ja võimalikult suure hulga inimeste kaasamist peeti; tegu ei olnud pelgalt rokkmuusikaürituse, vaid ühiskondliku sündmusega.

2. „THE WALLI“ BERLIINI KONTSERDI SEMIOOTILINE ANALÜÜS

„The Walli“ puhul peab esmalt nentima olulist tööka. Antud kontsert leidis aset Berliinis 1990. aastal, mil ma ei olnud veel sündinudki, mistõttu mul polnud võimalik seda kontserti kohapeal kogeda. See tingib asjaolu, et tegelikkuses pole mul võimalik puht videomaterjali põhjal ruumisuhteid absoluutselt adekvaatselt tajuda, kuna kohapeal tekkinud vastastikune energeetiline väli esinejate ja publiku vahel jääb vahendatult paratamatult suures osas kõrvalvaataja rollis olles kättesaamatuks. Sellel samal põhjusel pole võimalik antud kultuurietendusele läheneda ka täiel määral fenomenoloogilise teooria võtetega, kuigi Berliini kontserdi iseloomu arvestades saab antud teooria lähtepunktiks olevast sündmuslikkusest ning esinejate ja vaatajate vahel tekkivast kontaktist ühiskondliku tähenduse seisukohast oluline moment.

Eelnevast ajendatuna peab rõhutama aspekti, mis toob endaga kaasa nihke toimuva adekvaatsesse tajumisse. Nimelt on videomaterjali puhul meile konkreetne perspektiiv juba ette antud, samal ajal kui kohapeal oleva vaatajana on meie piirangud ses osas väiksemad. „The Walli“ Berliini kontserti videosalvestus mängib perspektiiviga palju, vaheldades seda üldplaanist detailplaanini ning võimaldades lisaks otsevaatele vaateid ka kõrvalt ja ülevalt. See on kahe teraga mõõk, kus ühelt poolt antakse meile toimuvast väga mitmekülgne ülevaade, teisalt ei tee see meile sellegipoolest kättesaadavaks selle kontsertelamuse kvintessentsi, mis saab omaks ainult füüsiliselt kohalolevatele, kellel on tunnetuslik ligipääs valitsevale atmosfäärile, kehalisusele ja sündmuslikkusele.

Sellisel videosalvestuse kaudu vahendatult osutub kõige asjakohasemaks semiootiline lähenemine. „The Walli“ puhul saab rääkida nii sisemistest kui ka välimistest märgiseostest, kuna Berliini kontsert näitab, kuidas „The Walli“ loo peategelase Pinki spetsiifilisem narratiiv põimub üldise ühiskondlik-kultuurilise tausta ja ajalooliste sündmustega. Kõike eelnevat silmas pidades võtan kontserdi järgnevalt vaatluse alla ruumisuhete ning seejärel etendamise kontekstis, püüdes kaardistada mingisuguseid üldisemaid tõdesid ja tendentse, sest nagu Luule Epner oma artiklis „Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi“ kirjutab: „Tähenduse mõistmine toimub ringses liikumises osadelt terviku juurde ja tagasi: osade analüüs aitab mõista terviktähendust.“ (Epner 2002: 120)

2.1. Ruumisuhted

„The Walli“ Berliini kontsert toimus Potsdamer Platzil, kuhu loodi kontserdi korraldamiseks vajalikud tingimused. Plats jagati traditsiooniliselt lava- ja publikuruumiks, mida hakkas täiendavalt üksteisest eraldama laval (teatud aja kestel) kõrguv müür. Üheaegselt rõhutab see esinejate ja publiku vahelist suhet, intensiivistades asjaolu, et üks täidab esineja ning teine vaataja rolli. Teisalt saab rääkida dekoratsioonist, mis esitatavat lugu toetab ja illustreerib. Kolmandaks võib müüri, täpsemalt selle ehitamist, vaadelda ka tegevuskunsti aktina, kuna lava- ja publikuruumi eraldamine sellisel kombel on konventsioone murdva iseloomuga ning esitab publikule väljakutse, pannes nad uues suunas mõtlema. Sellest tulenevalt saab kokkuvõtvalt väita, et kõnealusel müüril on täita üheaegselt kolm funktsiooni – praktiline, dekoratiivne ja kunstiline –, mis omavahel kontserdi käigus tihedalt kokku põimuvad, toimides ühiselt laiemas tähendusloome hüvanguks, kujutades nii mentaalset kui ka füüsilist eraldatust. Viimane kujuneb aktuaalseks just Berliini kontserdi toimumise erilise paiga ja ajaloolis-ühiskondlikele sündmustele viitamise tõttu, originaalse „The Walli“ kontsertturnee puhul sellest rääkida ei saa, sest Pinki loost lähtuvalt käsitleti tollal toimunud kontserditel just eeskätt mentaalset eraldumist. Seega saab Berliini kontserdil müürist täiendavalt ka sõja, vägivalda ja üldise väljasulgemise tähistaja.

Lavale ehitatavast müürist kõneldes kujuneb paratamatult aktuaalseks ka üks teatrikunsti diskursuse oluline ja poleemikat tekitav moment – nimelt kujuteldava neljanda seina küsimus. Läbi teatriajaloo on mitmed praktikud rääkinud kas selle kujuteldavast mahamurdmisest või ülesehitamisest ning see on tõenäoliselt suurte teatrilaste debattide teemaks ka tulevikus. „The Wallis“ näeme nii üht kui teist. Võimalik on eristada stseene, kus see tunnetuslik neljas sein on olemas, ning stseene, kus teda ei ole. Kuid pahupidi keeratakse kõik momendil, kui laval olev müür valmis ehitatakse. Sellest hetkest alates saame rääkida neljandast seinast küll, kuid paradoksaalsel kombel ei hakka see täitma seda funktsiooni, mida teame kujuteldaval neljandal seinal olemuslikult olevat. Müür hakkab toimima hoopis vastupidises funktsioonis, kuna selle valmimise järel tekib lava- ja publikuruumi vahel kontakti katkemise asemel selge suhtlus. Müür ei kujuta sellises situatsioonis pelgalt narratiivset elementi, vaid samaaegselt tõendab seda, et lavaruum teadvustab publikuruumi olemasolu ning pöördub viimase poole konkreetse žestiga, eesmärgiga see toimuvasse kaasata.

Ruumi ja muusika-helide vahelised suhted on „The Walli“ Berliini kontserdi kontekstis samuti mitmekülgsest vaadeldavad. Muusika ja helid on esiti atmosfääri kujundavad elemendid, kuivõrd lugudel on võime mõjutada kohaloleva publiku meeleolu ja üldist valitsevat õhustikku. Teisalt on tegemist justkui ruumi erinevaid osi ühendava vahendajaga, mille abil moodustub antud sündmusest selle toimumispaigas omaette diskursus, mingisugune solidaarsusest kantud mikroühiskond. Seejuures tasub rõhutada selle väga ajutist ja ainukordset iseloomu, kuivõrd ühiskonnast kui sellisest saab rääkida ainult tolle kontserdi kestusaja piires, väljaspool seda lakkab see kogukond sellisel kujul olemast, lahustub ümbritsevas. Helid, nagu nt kostuvad beebihäälitsused, helikopteri pöörin jne annavad ruumile juurde teatud uue dimensiooni, mis lisab mitte ainult konkreetsetele paladele, vaid kontserdikogemusele tervikuna juurde olustikulist omapära, koloriiti, ergastades nõnda saadavat tajukogemust. See omakorda muudab narratiivi selgemini nähtavaks, laiendades selle lavapiiridest väljapoole, kus see muutub publikule kättesaadavamaks.

Berliini kontserdil on ruumi seisukohast väga olulisel kohal ka lavavalgustus, mis paljuski on pelgalt lavategevuse esiletõstmise kõrval samaväärselt ja koos muusikaga õhustiku loojaks. Samal ajal, tõstes esile laval toimuva, anonümiseerib lavale suunatud valgustus tegelikult publikuruumi, kinnitades nõnda juba kehtestatud positsioone: on staarid ning on nende jüngrid, järgijad. See moment saab eeskätt oluliseks „The Walli“ algele narratiivile mõeldes, kuna jõuab ju Pinki lugu keskenduda tema rokkstaari karjäärile ning hetkele, mil ta hakkab end pidama fašistlikuks diktaatoriks. Kohalolev publik saab siinkohal üheks allteksti edasiandvaks vahendiks: massi ja passiivse osalejana võtavad kuulajad endale teadmatult kollektiivse rolli, kujutades seda rahvahulka, kelle ees Pink rokkstaari ja diktaatorina esineb.

Kohati tundub, et dekoratsioonidest enam täidab illustratiivset ülesannet valgustus, kuivõrd tegemist ei ole juhuslikult ja dekoratiivsest eesmärgist lähtunud otsustega, vaid valitud värvidki kannavad mingisuguseid konnotatsioone, mis on narratiivi seisukohalt väga märgilised. Näiteks saab kontserdi alguses oluliseks punaselt valgustatud lava (viide verele), mis koos pärast loo esituse lõppu kuuldavate beebihäälitsustega annab meile kätte idee sünnitusprotsessist.

Eespool sai müüri puhul mainitud küll tolle dekoratiivset funktsiooni, kuid dekoratsioonidele on olemuslikult lähedasemad laval olevad täispuhutavad hiigelsuuruses tegelased, mis loo illustreerimise kõrval omandavad suhtes muu laval olevaga ka tähendusi loova funktsiooni.

Videomaterjali vahendusel tehakse meile nähtavaks Õpetaja ja Siga. Õpetaja kui tegelane hakkab tähendusi looma momendil, kui Cyndi Lauper tuleb lavale esitama lugu „Another Brick in the Wall (Part II)“⁹ ning tema ja nukust Õpetaja simultaanses kohalolust kasvab välja selgem opositsioon, kus viimase füüsiline massiivsus hakkab mängima looga edasiantava idee hüvanguks (kuidas teatud sorti õpetajad kohtlevad oma õpilasi üleolevalt). Siga on eeskätt adresseeritud publikule ning seda eemärgiga esile kutsuda neis konkreetsemaid tundeid, mis peaksid seostuma selgemate vastikus-, aga ka hirmutunnetega.

2.2. Etendamine ja etendajad

„The Walli“ puhul on põnev asjaolu, et kui lähtuda Richard Schechneri etenduse kontiinumist (*play-games-sports-pop entertainments-performing arts-daily life-ritual*¹⁰), mille ta oma teoses „Performance Studies“ välja toob ja kus ta on ära määratlenud etenduse kui sellise eri ilmingud, viidates samaaegselt ka nende teatavale kattuvusele, ilmneb asjaolu, et kuigi „The Walli“ puhul on eeskätt tegemist popmuusika ja meelelahutusüritusega, siis on ta puht olemuslikult ning ka Schechneri skaala alusel lähedalt seotud ka etenduskunstidega.

Etenduskunstide ja kontserdite teatava kattuvuse üheks tõenduseks on Berliini kontserdil üles astunud esinejate etendamisstiili varieeruvus. Siinkohal on asjakohane võtta Schechneri skaala ette etendamistüüpidest lähtudes, nii et ühes otsas on meil igapäevaelu rollid, mida me täidame nt koolis (õpetaja, õpilane jne) ja kodus (ema, isa jne) ja teises otsas kodeeritud käitumine, sh näitlemine, millest saab rääkida nt juhul, kui etendame laval Pierrot'd või Hamletit, ning nende kahe vahele jääb veel üks vahetasand, avalik esinemine. Lähtudes „The Wallist“, siis ilmselgetel põhjustel peame kõrvale jätma esimesena mainitud igapäevaelu rollid, kuid igatahes saame antud kontserdile vabalt kohaldada kahte viimast ning nende kahe vahemikku, mida käsitlen Berliini kontserdi kontekstis lähemalt järgmisena.

Mängimine nende kahe etendamistüübi vahel on konkreetse süžee kõrval Berliini kontserdi ja üldisemalt „The Walli“ puhul teine oluline asjaolu, mis kaugendab teda traditsioonilisest rokk-kontserdist ja lähendab teatrile. Seejuures ei saa kõiki esinemisi jaotada rangelt üheks või teiseks (avalikud esinemised vs näideldud rollid), vaid saame rääkida ka n-ö vahepealsetest juhtumitest. Siin on kõige asjakohasem tuua näiteks Roger Waters, kes on

⁹ „Järjekordne tellis müüris (osa II)“

¹⁰ rollimängud-mängud-sport-populaarne meelelahutus-etenduskunstid-igapäevaelu-rituaal (Schechner 2002: 41)

kontserdi teatud stseenides puhtalt muusik, avalik esineja, teistes stseenides on aga piirid hägusemad, seda nt loo „Thin Ice“¹¹ ajal, kui tema ja Ute Lemper on vastavalt täitmas isa- ja emarolli, kuid samal ajal ei ole kumbki loobunud oma tegelikust isiksusest. Teatud liitrollina võib Watersi loodavat lavapersonat vaadelda ka Pinki rokkstaari-perioodi stseenides, kus ta on üheaegselt Pink, kuid kuivõrd Pinki lugu on konkreetselt tema enda muusikukarjäärast inspireeritud, ei saa teda ennast päriselt sellest rollist lahutada. Kolmandal juhul saab rääkida selgelt näitlemisest, mil Waters omandab kontserdi lõpuosas nt fašistliku diktaatori rolli, mille loob pelgalt asjakohase kostüümi, miimika ja žestide kõrval ka vastav paatoslik kõneviis, mis tervikuna on iseloomulik rohkem muusikalile ja ooperile kui rokk-kontserdile, kuid sellest lähemalt peatüki lõpus.

Selliseid erinevate esinemistüüpide simultaanset rakendamist või ühendrolle saab Watersi kõrval näha ka nt Cyndi Lauperi puhul, kes mängib küll kooliõpilast, kuid ei ole seejuures loobunud oma spetsiifilisest kuvandist, mis tema kui artistiga kaasas käib. Lauperi puhul tundub eriti asjakohane märkida, et ta on kõige juures jäänud ikkagi iseendaks, olgugi, et ta samal ajal on ka kujutamas mingisugust üldtegelast.

Kuivõrd rokk-kontserdi puhul on mainitud skaala kese, avalik esinemine see, mida võiks pidada ainult oodatavaks, siis sellel lähemalt peatumist ma analüüsi seisukohalt oluliseks ei pea, pigem võtan järgmisena lähemalt vaatluse alla näitlemise aspekti Berliini kontserdi kontekstis, kuivõrd tegemist on antud praktikas uuendusliku nähtusega.

Eeskätt on siinkohal huvialuseks momendiks stseen „The Trial“, mille puhul saab kõneleda selgelt omandatud rollidest. Siinkohal näeme, kuidas omavahel hakkavad koos toimima etendaja lavalise kohaloleku erinevad aspektid (välimus, liikumine, kõne). Antud stseenis nähtavad tegelased on selgelt väga karikatuursed, millele kohe alguses võiks viidata ka nende personifitseerimata tegelasnimed: Kohtunik, Süüdistaja, Õpetaja, Ema ja Naine. Kahe viimase tegelase puhul on võimalik muidugi luua vastavalt seosed Roger Watersi ema ja eksnaisega, kuid lähtudes „The Walli“ narratiivist, tuleks neid käsitleda pigem teistele sarnaselt, anonüümsete üldtegelastena. Karikatuurse välimuse ja üldnimede kõrval lahutab mainitud tegelasi teistest esinejatest ka rõhutatult teatraalne esitusviis, mis peegeldub teistsuguses liikumises ja kõnes, aga ka selles, kuidas antud tegelased laval asetsevad, seda nii ruumis kui ka teiste suhtes.

¹¹ „Õhuke jää“

Omette äramainimist nõuab siiski ka kontserdil viimasena esitamisele tulev lugu, „The Tide is Turning“¹², kus on põnev jälgida, kuidas eelnevalt käsitletud näideldud rollidest on taandunud. Nt saame selgelt väita, et Õpetaja tegelaskuju kui sellist enam laval ei ole – on küll teda kehastanud Thomas Dolby, kuid osaliselt seljast visatud kostüüm ning loomulik, endisele vastupidine anti-teatraalne olek viitavad kõik sellele, et ta on seal ainult Thomas Dolbyna. Seda toimunud muutust on mõnevõrra põnevam jälgida isegi Ema ja Naise puhul, kel on endiselt rikkumata kujul seljas nende kostüümid, kuid kes mõttega enam antud rollides kohalolevad ei ole: mentaalselt on oma endistest, kostüümidega veel markeeritud tegelaskujudest välja astunud.

Esinejate liigitamisel etendamise viisi alusel saame eeskätt rääkida elavatest etendajatest, kuid tervikliku käsitlemise seisukohalt pole õigustatud jätta mainimata hiigelmõõdus täispuhutavad nukud, mille olulist rolli Berliini kontserdi lavaruumis ei saa eitada. Eelpool mainitud stseen Cyndi Lauperi ja Õpetaja nuku vahel illustreerib ehk kõige ilmekamalt seda, kuidas nukke võiks pidada ühtviisi etendajateks. Esimeseks täidetud tingimuseks võiks olla illusioon neist kui elusolenditest. See on saavutatud tänu reguleeritavale õhuvoolule, mida nende jäsemetesse lastakse. Schechner nimetab nukke etendajate asemel etendavateks objektideks ning kirjutab, et need on täidetud elujõuga, mis on suuteline muutama neid, kes nendega ja nende kaudu mängivad (Schechner 2002: 171). Siin näiteks toodud stseeni puhul ei saa me päriselt rääkida mängimisest kui sellisest, kuid teatud sorti mõjustamisest sellegipoolest. Lauperi kujutatud õpilasel ei teki Õpetaja nukuga füüsilist kontakti, kuid nendevaheline põhimõtteline opositsioon tingib sellegipoolest mingisuguse energia ülekande Lauperilt kui elavalt esitajalt Õpetajale kui etendavale objektile, muutes viimase nõnda tinglikult etendavaks.

2.3. Narratiiv

Selles peatükis võtan stseen stseeni haaval vaatluse alla Berliinis toimunud „The Walli“ ühekordse etenduse, eesmärgiga kaardistada selle üksikosade selgemini nähtuvad märgilised tähendused.

¹² „Tuul on pöördumas“

„In the Flesh“ („Tegelikkuses“)

„In the Flesh“ käsitleb Pinki sündimist, olles samaaegselt ka tema enda jutustatava loo algus. Seda tasub edaspidi läbivalt silmas pidada, et tegemist pole objektiivselt räägitud looga Pinki elust, vaid see on tema enda tagasivaade olnule, millele ta (Roger Waters) läheneb oma väga subjektiivsest seisukohast.

Kontsert ja ühtlasi esimene esitamisele tulev lugu „In the Flesh“ saab alguse sellest, et lavale sõidab valge limusiin, mida saadavad mehed mootorratastel. Valge limusiiniga saabumises võib näha seda pealiskaudset privileegitust, mida siia maailma sündimine endast justkui kujutab, kuid laval olev toss ja pürotehnilised elemendid viitavad ka sellele kaosele, mis samal ajal (Pinki sünd) ühiskonnas valitses. Muidugi võib vaadata sellisest lähenemisest kaugemale ning rääkida üldiselt ühiskonna teatavast väljakutset esitavast loomusest.

Limusiinist astub välja saksa ansambel The Scorpions, mille solist Klaus Meine võidukalt rahvast tervitab. The Scorpions on riietatud rokk-ansamblile ja ajastule kohaselt mustadesse nahksetesse rõivastesse, mis seostuvad nooruse ja mässumeelsusega. Solist Klaus Meine on musta mütsi ümber on seotud punane pael. Punast seostatakse traditsiooniliselt sotsialismi ja kommunismiga, kuid antud kontekstis on sellele asjakohane omistada teisigi interpretatsioone – punane kui keeld või vastuhakk kehtivale korrale.

Samal ajal, kui taoline suurejooneline rokk-esitus peaks justkui olema Pinki pidulik vastuvõtt siia ilma, võib Meine grimassidest välja lugeda, et Pink ei hakka oma siinolekut nautima. Sellised viited on leitavad ka nt järgnevates ridades: *tell me, is something eluding you, sunshine? / is this not what you expected to see? / if you wanna find out what's behind these cold eyes / you'll just have to claw your way through this disguise*¹³. Ühtlasi annab see mõista, et Pinki eesootav maailm ei plaani teda kuidagi erilisemalt kohelda. Asjaolu, et ta sünnib siia ilma puhta ja süütuna, ei kindlusta talle samaväärset elu tegelikus maailmas, vaid tal on vaja end elust kui sellisest jõu ja vaprusel läbi murda, sest ühiskond on juba eos tema vastu pahatahtlik.

¹³ ütle mulle, kas miski vaevab sind, päikesekiir? / kas see pole see, mida sa lootsid näha? / kui sa tahad teada, mis peitub nende külmade silmade taga, / pead end lihtsalt sellest teesklost välja murdma

Lava tagumises osas ümmargusel ekraanil võib näha pilti ristatud haamritest kui kaudset viidet natsisümboolikale. Kaudne viitamine on see, mis tingib ironiseeriva nüansi; kui kasutatud oleks haakriste jm ehk otsest sümboolikat, siis oleks olnud tegemist pigem halva maitse piiril mängimisega ning mõju oleks võinud olla vastupidine ja kohapealse publiku jaoks olla solvav.

Esituse ajal eriti laval ringi liikumist ei toimu ning see lõppeb viimse vindini keeratud kitarr- ja trummimänguga, pärast mida kostuvad beebihäälitsused. Lava punane valgustus loob seosed verega, mida II maailmassõjas arutult palju valati, kuid samamoodi võiks see koos beebihäälitsustega olla viide ka sünnile, sest naturaalne sünnitusprotsesski ei kulge ilma vereta. Ühtlasi on antud teema kohaldatav kõigile lastele, kes juhtusid sõja ajal sündima, n-ö sõjabeebidele.

„The Thin Ice“ („Õhuke jää“)

Järgmine lugu, „The Thin Ice“ jutustab sellest, kuidas Pink on sündinud ja talle tehakse automaatselt selgeks, et kaasaegne maailm on täis valu ja pettumust.

Tegemist on ballaadiga, mis sarnaneb vormilt hällilauluga, vihjates, et Pink on veel imik. Esituse alguseks kumab lava siniselt ning lugu esitab saksa naislauljatar Ute Lemper koos Roger Watersiga, keda saadavad mitmed taustamuusikud ja -orkester. Alguses on esitajaks ainult Lemper, Waters liitub pärast sissejuhatust. Ute Lemper on riietatud valgesse kleiti, Roger Waters üleni musta. Pärast ühiselt lauldud osa Lemper lahkub lavalt, lava läheb heledaks ning lugu lõpetatakse kitarrisoologa.

Ute Lemper ja Roger Waters kujutavad siin vastavalt ema- ja isakuju, kes hoiatavad vastselt siia ilma sündinud poega kaasaegse maailma ohtude eest. Sellegipoolest annavad Ute Lemperi ja Roger Watersi hell lauluviis ja rida *momma loves her baby, and daddy loves you too*¹⁴ edasi idee, et ema ja isa on Pinki kõrval ning aitavad tal elus ettetulevate raskustega silmitsi seista ning et kogu olukord pole veel nõnda lootusetu, kui see, millega teda kohe alguses hirmutati.

Kuigi Pinki isa suri viis kuud pärast tema sündi, võib Watersi musta riietust kontrastis Ute Lemperi emakujuga vaadelda kui matuserüüd, mis tähendab, et Pinki isa oli tegelikult juba

¹⁴ emme armastab oma last ja issi armastab sind ka

päris algusest peale tema jaoks surnud, kuna isiklikud mälestused temast tal puuduvad. Sarnaselt eelmise loo punasele, kujuneb märgiliseks ka sinine värv, millele on viited ka laulutekstis: *oooooh baby blue*¹⁵, mis üheltpoolt näitab ema ja isa räägitu mentaalset raskust, Pinkile üle kantavat muret seoses eesootava maailmaga, kuid ka (elu)merd, millele viidatakse reaga: *and the sea may look warm to you babe*¹⁶, ka tahkes, jäätunud olekus: *if you should go skating / on the thin ice of modern life*¹⁷. Oluliseks saab siin fraas „*thin ice of modern life*“, millega antakse mõista, et kaasaegne maailm ei ole see, mis ta paistab ning iseseisvalt ellu astudes peab olema tähelepanelik kõigi potentsiaalsete ohtude suhtes, mida elu endas peita võib.

„Another Brick In the Wall (Part I)“ („Järjekordne tellis müüris (osa I)“)

„Another Brick In the Wall (Part I)“ räägib sellest, kuidas Pink hakkab lapsena ehitama enda ja maailma vahele vaimset müüri, et ta võiks vabaneda sellest maailmavalust, mida on põhjustanud üleskasvamine ilma isata, kes hukkus II maailmasõjas. Lugu esitatakse kolmes erinevas osas kolm korda ning iga järgmise episoodi eesmärk on kujutada Pinki järjest süvenevat eraldatust.

„The Thin Ice’i“ lõpusoolo läheb järgmiseks looks üle sujuvusega, mis on veel üks vahenditest, millega rõhutada „The Walli“ narratiivsust ja kompositsioonilist tervikut ning hägustada traditsioonilise kontserdi piire. Lavapealne ja selle ümbrus muutuvad taas tumedaks ning käima läheb pinev ja katkematu kitarrikäik, mis jääb korduma taustale ka siis, kui Roger Waters vokaaliosaga alustab. Loo alguses jääb domineerima pigem instrumentaalne osa, mida kitarride kõrval täiendab ka ansamblist The Band pärit Garth Hudsoni saksofonisoolo.

Laulutekstit viitavad selgelt Pinki isa surmale, sellega kaasnevatele kahetsustele hilisemas elus. Pinev kitarrikäik on justkui eelmäng millegi märgiliselt olulise toimumisele, mis on peagi juhtumas, antud juhul Pinki isa surmale, mis ühtlasi on moment, mil saab alguse teda ja maailma eraldava müüri ehitamine. Iseenesest ei ole seda käivitavaks momendiks konkreetselt isa surm, vaid taipamine, et üleskasvamine ilma isata on põhjustanud talle palju kannatusi ning takistanud tal saamaks täisväärtuslikuks inimeseks ning rikkunud tema suhte ümbritseva maailmaga. Laulutekstides nähtuvad kahetsusest rohkem siiski süüdistused: *daddy’s flown*

¹⁵ Sõna „blue“ tähistab siin värvi asemel pigem kurvameelsust.

¹⁶ ja meri võib näida sulle soe, kallis

¹⁷ kui sa peaksid minema uisutama / modernse elu õhukesele jääle

*across the ocean / leaving just a memory / a snapshot in the family album / daddy, what else did you leave for me?*¹⁸, nägemata tegelikult seda, et isa pole tema kannatustes süüdi.

„The Happiest Days of Our Lives“ („Meie elu kõige õnnelikumad päevad“)

Saksofonisoolo läheb kiirelt, kuid sujuvalt üle helikopteri põrinaks, avades järgmise loo, „The Happiest Days of Our Lives“, mis räägib sellest, kuidas Pink meenutab kibeda rahuloluga õpetajaid, kes tema lapsepõlves ei löönud risti ette mitte millegi ees, et oma õpilasi alandada ja nende sõltumatust maha suruda, kuid saavad oma karistuse kodus, kus nad kannatasid verbaalse türannia all. Videost näeme helikopterist alla maa poole kisavat Roger Watersit: „*You! Yes, You! Stand still laddy!*“¹⁹. Õpetaja käsutamise kujutamine taolise metonüümia läbi kõneleb kujukalt teatud õpetajate militaar-distsiplinaarsete sugemetega loomusest.

Loo algust saadab intensiivne bassikäik ja trummid, mis kulgevad üsna staatiliselt ning millele kõlab vastukaaluks improvisatsiooniline saksofonisoolo. Üle müüri kõrgub samaaegselt hiiglasuur ja kergelt kätt liigutav täispuhutav sinistes rõivastes smaragdrohelise nahaga Õpetaja, kellel on silmadeks läbilõikavaid valgusvihkusi kiirgavad prožektorid, võimendamaks seda sama distsipliini nõudvat mentaliteeti. Pikergune pea, eenduvad silmakoopad ning kolme tuti jagu juukseid vormivad Õpetajast tema tulnukalikkuses selgelt ebameeldiva kuju.

Waters õpetajatega seostuva probleemina asjaolu, et nad ei oska ega viitsi märgata iga õpilase individuaalseid andeid ja oskusi, on liiga kinni omaenda stigmades ning juhinduvad õpetamisel oma kibestunud meelest ja iganenud mallidest. See aga pole õpilastele nende arengu seisukohalt kasulik, kuna piirab nende põhimõttelist vabadust.

Seejuures on oluline mainida, et seda lugu ei tohiks kunagi mõista valesti: Waters polnud kunagi koolihariduse kui sellise vastane, nagu märgib laulutekstiski: *when we grew up and went to school / there were certain teachers who would / hurt the children in any way they could*²⁰, siis kõneleb see tegelikult ainult teatud õpetajatest, kes ei osanud oma õpilasi õiglaselt kohelda. Ühe põhjusena nägi Waters seda, et õpetajad elavad õpilaste peal välja oma

¹⁸ issi lendas üle ookeani / jättes maha ainult mälestuse / pildi perealbumisse / issi, mis sa mulle veel jätsid?

¹⁹ Sina! Jah, sina! Seisa paigal, poiss!

²⁰ kui me kasvasime suureks ja läksime kooli / leidsid teatud õpetajad, kes / tegid lastele haiget mis tahes viisidel nad oskasid

isiklikke, koduseid probleeme, üldiselt viitab ta aga stagneerunud haridussüsteemile, mis selliseid õpetajaid välja koolitas.

„Happiest Days of Our Lives“ on muidugi väga sarkastiline pealkiri, kuivõrd kooliaeg oli Pinki jaoks pigem traumeeriva mõjuga, võib isegi öelda, et rikkus tema lapsepõlve. See on mõtlemiskoht õpetajatele, kes ehk ei hooma oma ülesande tegelikku tähtsust.

„Another Brick in the Wall (Part II)“ („Järjekordne tellis müüris (II osa)“)

Selle looga jätkab Pink avameelselt rääkimist oma lapsepõlve julmadest õpetajatest, keda ta süüdistab telliste lisamises oma vaimset eraldumist sümboliseerivasse müüri.

Taaskord on üleminek järgmisele loole väga sujuv ning selle ajal jookseb lavale segaduses, kuid protestivaimu täis Cyndi Lauper, kes kujutab ühte õpilastest ning alustab Pink Floyd muusikaajaloosse kirjutanud laulureaga „*We don't need no education...*“²¹. Siinkohal peab tähelepanu pöörama selle fraasi vormilisele küljele: kahekordsele eitusele, mis tegelikult tähendab sellisel juhul jaatust. Seega on antud fraasi sõnum hoopis see, et me vajame haridust.

Lauper kannab suurt pruuni parukat ja tantsib väljakutsuvalt, kuid ähvardavalt, näos äraolev ja ülbe pilk. Lauperi demonstratiivne koreograafia kõneleb täielikust vabadusest ja vastuhakust kinnistunud haridussüsteemile ja annab mõista, et igaüks võib ja peabki olema tema ise ning õpetajatel on kohustus seda märgata.

Pärast esimest refrääni viskab Lauper seljast pluusi ja paljastab oma musta rinnahoidja, mis kujutab kannatuse lõplikku kaotamist ja mässu haripunkti: „*Hey, teacher, leave the kids alone!*“²². Lauperi tantsuliigutused on kohati isegi rituaalsete algetega, mille eesmärgina võiks näha uue sisemise meelsuse elustamist, mille abil vabaneda ahistava koolisüsteemi ahelatest.

Schechner märgib oma teoses „Performance Studies“, et maskid ja nukud kujutavad endast tegelikult teiseseid olendeid, kes astuvad inimnäitlejatega suhtlusesse (Schechner 2002: 171). Selles etteastes nähtub see eriti selgelt, kuna hiigelsuure täispuhutava Õpetaja ja Lauperi kui

²¹ Meil ei ole vaja mingit haridust...

²² Hei, õpetaja, jäta need lapsed rahule!

õpilase samaaegne kohalolu rõhutab mõjuvalt õpetaja ja õpilase vahelist olemuslikku vastuseisu – õpetaja ülemuslikku suhtumist õpilasse, keda peab tähtsusetuks ja tülikaks tegelaseks, kellelt oodata ainult reeglite täitmist ning kelle individuaalset mõtlemisoskust ja loomingulisust näeb ohuna süsteemi soovitud toimimisele.

Lugu kannavad muusikaliselt edasi kitarrisoolod ja ühtlane trummimäng, kõige tähelepanuväärsemana neist süntesaatorisoolo. Süntesaatorimängija Peter Woodi ja Cyndi Lauperi vahel tekib kontakt; Wood on siin justkui vaba loomingulise väljenduse võrdkujuks – innustades Lauperit kui õpilast oma sõltumatust täielikult omaks võtma.

Pärast seda ilmub lavale Thomas Dolby, kes kujutab inimsuuruses Õpetajat. Tema hullumeelse ilme ja paljastatud hammastega esitatud süntestaator-kitarri soolot saab vaadelda kui püüet oma võimu jätkuvat kehtestada, mida õpilane üritab ähvardavate ja provotseerivate liigutustega takistada. Õpetaja on rietatud analoogselt teda kujutavale nukule ning hallid kolme eri suunda hoidvasse tutti seatud juuksed on tõend püsivast mentaalsest ebastabiilsusest – justkui ta katkuks pidevalt suurest närvipingest omal juukseid peast.

„Mother“ („Ema“)

„Mother“ räägib sellest, et samal ajal, kui Pink kasvab maailma suhtes aina uudishimulikumaks, lisab ta ema pahaaimamatult oma ülemäärase hoolitsuse ja kangekaelse vajadusega Pinki kaitsta tema müüri telliseid hoopis juurde.

Selle loo ajaks tõmbub lavaümbrus taas tumedaks, müüri keskel olnud tühja alasse on vahepeal kerkinud üksikud müürialged. Lugu esitavad Sinéad O'Connor, The Band ja Roger Waters. The Band on rietatud igapäevaselt, mis rõhutab esiti nende lavarolli puudumist. O'Connor on rietatud lillat värvi ülemõõdulisse pluusi ja mustadesse pükstesse ning on laval paljajalu, The Bandi pillimeeste keskel. Paljasjalgsus sümboliseerib süütust ja reaalse elu kohustustest vaba lapsepõlve. O'Connoris kohtuvad seega korraga nii lapseeas kui ka täiskasvanud Pink – väline süütus kombineeritakse retrospektiivsest vaatenurgast esitatud retooriliste küsimustega.

Loo vahemängu/kitarrisoolo ajal tõstetakse trossipidi üles suur kolmnurkne müüritükk, mille peal Gerald Scarfe'i illustratsioon Emast ning millega täidetakse üks osa müürist, kujutamaks

seda, kuidas ema ülehoolitsus Pinki aina suuremat eraldumist soosib. Muusika on leebe, hällilaululaadne, võimendades laulutekstides peituvat sarkasmi, leebe emaliku hoolitsuse lämmatavat mõju.

Etteaste on staatiline, kuid emotsionaalne. O'Connor on siin ema poole pöörduja ning võtab endale Pinki rolli. Laulutekstide esitusviis viitab Pinki ja tema ema vahelisele vestlusele. Iga pöördumine on sarkastilise alatooniga, viidates teatavale rahulolematusele. O'Connor vaatab pärast iga lauldud osa maha, nagu iga järgmine varjatult tehtud etteheide tekitaks samaaegselt ka suurt häbitunnet.

Watersi tekstid on küll etteheited (oma) emale, kuid tegelikkuses näeb ta laiema probleemina suurte maailmasõdade kaasnud tagajärgi, mistõttu jäid nii paljud pered ilma isadest. See jättis emotsionaalselt tugeva märgi sõja-aja lastele, kelle emad olid sunnitud nende kasvatamisel kahekordselt vaeva nägema, kuid ebaõnnestusid.

„Good-bye Blue Sky“ („Hüvasti, sinine taevask“)

„Good-bye Blue Sky“ kõneleb Pinki hirmust ja ärevusest, mis tingitud sõjast ja tagasi tavaellu pöördumisest, aga ka lapsepõlvkodust lahkumisest, pärast mida ta asub ise maailma avastama.

Selle loo alguseks on umbes pool müüri keskel olnud tühimikust täis ehitatud, kuid lava tagumise osa tegevust see ei varja. Eesmine lavaruum on jätkuvalt tume, sinisepoolselt valgustatud, viidates siinkohal taevale. Fraas „goodbye, blue sky“ annab allteksti, et sinine taevask on lapsepõlv, millega hüvasti jäetakse.

Kostub lapsehääli (noor Pink), mis ütleb: „*Look, Mummy. There's an airplane up in the sky*“²³. Sõjalennukid on meenutus lapsepõlvest, mil sõda oli igapäevanormaalsus, kuigi ei peaks seda olema. Lapse süütuse ja sõja ilmingute kõrvutamiseega tõstetakse sõja jõhkruks eriti tugevalt esile, kuna tähelepanu suunatakse sõja-aja kõige abitumatele kannatajatele. Nähtavaks muutub see kollektiivne süükoorem, mis maailmasõdade kaasnud ja arusaadavatel põhjustel kaasnema peabki. Samal ajal näitab see fraas Pinki teadlikkuse ja uudishimu kasvu teda ümbritseva maailma suhtes, andes ta emale põhjenduse oma haaret tugevdada.

²³ Vaata, emme. Taevask on lennuk.

Müür on nüüd värvunud taevasiniseks, keskelt tühimikest kumab lillakat ja smaragdrohelist, mis kujutavad Pinki ellu lisandunud uusi värve ja varjundeid – elu ei ole enam ainult taevasinine ja pilvitu, vaid lapsepõlve hülgamisega on kaasnenud palju sellist, mis uus, võõras ja ettearvamatu, teisalt ka põnev.

Lugu esitab Joni Mitchell, kelle käed teevad esituse alguses väga närvilisi ja emotsionaalseid liigutusi. Üldine meeleolu on väga dramaatiline, mida võimendab ka orkestraalsaatega intensiivistatud salmi algusosa *di' di' di' did you see the frightened ones? / di' di' di' did you hear the falling bombs?*²⁴. Ekraanile kuvatakse joonisfilm tumedatest ja ebamaistest loomadest, lendavateks ristideks muutuvatest lennukitest, jõuetusest kokkulangevatest inimkujudest, verest nõretavaks ristiks moonduvast Suurbritannia lipust, ennist kokkulangenud inimkuju püstitõusmisest, seisvatest inimkujudest, kelle vahel lendab valge linnuke ja kes muutuvad valgeteks ristideks, pärast mida linnuke minema lendab. Need kõrgel taevas lendavad pommitajad ja ähvardavad ebamäärased elajad räägivad sõjaga kaasnevast hirmust, jõetusest kokkulangevad inimkogud miljonitest hävitatud eludest, nende moondumine ristideks aga lugematust arvust surnud sõduritest – kuidas sõda muudab inimelu väärtusetuks ja massiline tapmine muudab iga üksiku surma anonüümseks ning sellest tingituna peaaegu tähtsusetuks.

„Good-bye Blue Sky“ käsitleb sõjaga kaasnevat paradoksi, kuidas sellega lubatakse maailma tuua rahu ja turvalisust, kuid kuidas see tegelikkuses toodab ainult juurde vihkamist ja hirmu, millest kõnelevad laulutekstis read *di' di' di' did you ever wonder why we / had to run for shelter when the / promise of a brave, new world / unfurled beneath the clear blue sky?*²⁵.

„Empty Spaces“ („Tühjad ruumid“)

„Empty Spaces“ jutustab sellest, kuidas täiskasvanud Pink, mõeldes oma võõrandunud abikaasale ning ka iseendale, küsib nüüd endalt, kuidas täita allesjäänud tühimikud oma mentaalses müüris.

²⁴ ka-ka-ka-kas sa nägid hirmunuid / ka-ka-ka-kas sa kuulsid langevaid pomme?

²⁵ ka-ka-ka-kas sa kunagi mõtlesid / miks meil oli vaja joosta varju / kui lubadus uuest vaprast maailmast / rullus selge sinise taeva all lahti?

Kontserdi videosalvestus näitab meile animatsiooni kurameerivatest roosinuppudest (Lisa – pilt 4), mille tagant kumavad läbi möödajooksvad Natsi-Saksamaa aegsed plakatid. Roosinupud astuvad lõpuks justkui vahekorda, samal momendil kõlab ka seda akti intensiivistav kitarriakord. Suguühites roosinupud võtavad omale kohati inimkehale omaseid vorme. Üksteisest lahti lasknud, muutuvad aga teravate hammastega koletisteks ning hakkavad üksteist hammustama ja teineteise poole ähvardavaid liigutusi tegema. Seejärel taastab vasakpoolne roosinupp oma algse, neutraalse vormi, parempoolne aga sirutab laiali õielehed, mis hakkavad kuldsest kiirgama ning haaravad pikemalt viivitamata vasakpoolse oma haardesse. Parempoolne muundub seepeale juba varem nähtud tiibadega dinosauruseks/koletistlikuks linnuks ning lendab saagiga minema.

Roger Watersi esitust saadavad kumedad ja pahaendelised kitarrihelid. Publik lehvitab roosade Pinki maskidega lava suunas, millega kinnitatakse oma kaasatust, ka Pinkiga samastumist. Roosinupud kujutavad ühe romantilise suhte erinevaid arenemisjärgkusi: põnevusest ja seksuaalsest pingest laetud flirtimisperioodi, sellele järgnevat ihale järele andmise aega, mida saadab lõppematu armastus ja armatsemine, ning lõpuks momenti, mil kõik äkki halvaks keerab ja armastusest saab vihkamine, ebamäärane kiskjaliku iseloomuga loom. Petmise ja truuduse murdmise temaatika tõuseb tugevalt esile, kui ühest endisest armastajast saab ettearvamatult elajas, kes paljastab oma seni varjus olnud külje ja reedab teda armastanud inimese.

Truudusetus on olnud ühiskonnas tavaline nähe, kuid sellega kaasnev on ainult üks paljudest põhjustest, mis inimesed endid ühiskonnast isoleerivad. Kuigi petjateks võivad olla sama hästi ka mehed, on siin truudusetuna kujutatud just naissugu. Siinkohal võib täheldada väga misogynünset maailmavaadet, justkui ainult naistele on petmine iseloomulik ja mõeldav teguviis ning ainult mehed on petetute rollis. Pinki seisund kõneleb praegu veel psüühilisest valust, mida lahkumine talle põhjustab, kuid ometi oskab ta toimuvat hetkel veel võtta täiesti ratsionaalselt, näha selle mõistusepärasust, olgugi, et nostalgiaga: *what shall we use to fill the empty spaces / where we used to talk? / how should I fill the final places? / how should I complete the wall?*²⁶.

²⁶ millega peaksime täitma tühimikud / kus meil oli tavaks rääkida? / kuidas ma peaks täitma viimased kohad? / kuidas ma peaks lõpetama müüri?

„What Shall We Do Now?“ („Mida me nüüd teeme?“)

„What Shall We Do Now?“ on justkui otsene küsimus Pinki teadmatusetele, kuidas täita oma müüri viimased tühimikud. Samal ajal teeb end talle nähtavaks terve hulk kaasaaja pahesid, mis takistavad tõeliselt iseenda ja teiste inimestega kontakti saavutamast.

Antud loo juhatab sisse sellele eelnenud lugu. Esitajaks on Bryan Adams, kes kannab valge tavalise särki peal teksatagi ning saadab end kitarri, Roger Waters täidab siin rohkem taustalaulja funktsiooni. Seejuures nendiks, et kuigi Adams vahendab siin Pinki esitatud küsimusi, siis rolli ülevõtmist siiski ei toimu – Adams säilitab oma tuntud artistikuvandi.

Selle palaga kritiseeritakse kaasaja tarbimisühiskonda, mis sisendab inimestesse arusaama, et neid defineerib võime järjest rohkem osta (*shall we buy a new guitar? / shall we drive a more powerful car?*²⁷) ja töötada (*shall we work straight through the night?*²⁸). Paljuski viidatakse sellele, et me ei oska olla sõltumatud ja läheme kaasa kellegi teiste elufilosoofia ja nägemustega (*give up meat? rarely sleep?*²⁹), oleme harakad, kelle elu suurimaks eesmärgiks on surra võimalikult suure varandusega ja mitte kunagi lõpetada selle nimel rabelemist (*fill the attic with cash? / bury treasure? store up leisure? / but never relax at all / with our backs to the wall*³⁰). Peale selle adresseeritakse ka muud pahelist, mis ometi on ühiskonnale nii loomuomane, nagu pidev rahulolematuse ja vaene, energia raiskamine, sõjad, valelikkus ja petmine (*shall we get into fights? / leave the lights on? drop bombs? / do tours of the east? contract diseases? / bury bones? break up homes?*³¹). Tegemist on Pinki retooriliste küsimustega, mis on mõeldud olema kaudselt süüdistavad, adresseerides ühiskonna hälbivat käitumist tervikuna, välistamata seejuures teda ennast.

„Young Lust“ („Noor iha“)

„Young Lust“ räägib sellest, kuidas Pinkist saab rokkstaar ning ta heidab end kergemeelselt seksi, narkootikumide ja rock'n'roll elustiiliga kaasnevasse hedonismi.

²⁷ kas me peaks ostma uue kitarri? / kas me peaks sõitma võimsamate autodega?

²⁸ kas me peaksime töötama öö läbi?

²⁹ lõpetama liha söömise? vaevu magama?

³⁰ täita põõning rahaga? / osta varandust? talletada vaba aega? / kuid mitte kunagi lõõgastuda / seljad surutud vastu seina

³¹ kas me peaks sattuma kaklustesse? / jätma tuled põlema? pommitama? / tegema ekskursioone idas? / matma luid? lõhkuma kodusid?

Kontsert jätkub Bryan Adamsi esituses, mille avab kitarrimänguga, seistes veel müüri keskmises tühimikus, kuid kõnnib seejärel selle ette eeslavale, mikrofoni juurde. Adamsi hoiak on rokkstaarilik ja lugu väga klišeelik, tüüpilisele rokipalale omaselt domineerib kitarr ning kaasahaarav ja meloodiline viis. Taustamuusikud jäävad kõik müüri taha, lava tagumisele poole, kust neid on veel näha. Loos on kaks soolot, mis üksteisele järgnevad: Rick DiFonzo kitarrisoolo ja Peter Woodi klahvpillisoolo, mis lõpuks paralleelselt kulgema hakkavad.

Kitarrisoolo ja kitarrile üldine dominatsioon viitab tugevale seksuaalsele alatoonile, kuivõrd mees kitarriga on kaasaegse popkultuuri kontekstis kui ebajumalus, kelle kitarrimängimise oskustes peitub mingisugune maagiline jõud. Waters kritiseeribki seda klišeed rokkstaarist, kellel on teiste silmis justkui kõik olemas, kuid kes kompenseerib juhuseksi ja narkootikumidega tegelikult oma vajakajäämisi elus. Tegemist on lihtsalt ühe maskiga, laulutekstide näiliselt julge toon (*will some woman in this desert land / make me feel like a real man? / take this rock and roll refugee / oooh, baby set me free / ooooo, I need a dirty woman / ooooo, I need a dirty girl*³²) jätab igatahes mulje, et tegelikkuses ta ei tea, mida ta teeb, vaid toimib mingisuguse etteantud malli järgi, mida arvab antud positsiooni ja staatusega kaasas käivat.

„Oh my God, What a Fabulous Room...” („Oh jumal, milline vapustav tuba...”)

Selle stseeni puhul räägime tegelikult eelmängust, mis juhatab sisse järgmise pala, „One of My Turns“. Lava valgustus muutub eredaks ning müüri seinale hakatakse kuvama vahetuvaid koomiksilaadseid pilte naissoost heledapäisest telefonioperaatorist, kes üritab Pinki naist telefonitsi kätte saada, kuid vastajaks on järjepidevalt meeshääl, kes paneb igal järgmisel korral toru hargile. Projitseeritavate pildisekventsidega toimib koos heliriba, mis selgitab piltidel toimuvat ja vastupidi. Ilma projitseeringuteta ei pruugiks kohe mõista, et Pinki naine (Mrs. Floyd) on võõra mehega voodis ning on oma mehele just truudust murdnud.

Pärast kõne hargile paneku häält ilmub lavale *groupie*’t kehastav blond Jerry Hall, kes kannab kollast ja lillat värvi varrukateta kleiti. Müürile projitseeritakse nüüd pilt hotellitoast. Hall hakkab seejärel pildile viidates kõrgehäälselt, barbilikult rääkima, tehes kätega suurejoonelisi

³² kas mõni naine siin kõrbes / paneks mind end tundma kui tõeline mees? / võtaks selle rock’n’rolli põgeniku / ooh, kallid, lase mind vabaks / ooh, ma vajan räpast naist / ooh, ma vajan räpast tüdrukut

liigutusi: „*Oh my God! What a fabulous room! Are all these your guitars? This place is bigger than our apartment! Um, Can I get a drink of water? You want some, huh?*“³³. Hall on pöördunud nüüd seljaga publiku poole, tõstes vasaku käe kõrgele üles ning öeldes praegu orgasmi äärel oleva häälega „*Oh wow, look at this tub?*“³⁴, pöörates siis publiku poole ning häält teatud erootilise toonini madaldades ja sugereerivalt öeldes „*Do you want to take bath?*“³⁵. Keerab siis jälle ümber ning kõnnib vasakule, vaadates selja taha ja küsides: „*What are watching?*“³⁶. Kõnnib seejärel müüri poole veel täitmata tühimike juurde ning pöördub taustamuusikute poole, kummardades end kergelt kutsuvalt ettepoole ja küsides Pinkilt: „*Are you feeling okay?*...“³⁷. Roger Waters alustab laulmist. *Groupie* üle võlli keeratult naiivsed hüüatused, uurivad küsimused ja seksuaalne sugestioon naeruvääristavad neid pealiskaudseid, materiaalseid hüvesid, mis rokkstaari eluga kaasnevad, kuid mis pole mingil viisil piisavad, et kompenseerida elu essentsiaalseid vajadusi.

„One of My Turns“ („Üks minu kordadest“)

Eelmine etteaste läheb üle palaks „One of My Turns“, mis jutustab sellest, kuidas Pink avastab pärast koju helistamist, et ta naisel on armuke ning kutsub seepeale oma hotellituppa *groupie*, enne kui ta emotsionaalselt kärgatab, toa segi peksab ning *groupie* minema ajab.

„One of My Turns“ on üks Pinki depressiooni langemise momentidest, kui talle saab selgeks kogu materiaalse maailma mõttetus ning ta vaatab tagasi oma abielule, mis tegelikult ennustas juba ammu taolist inetut lõppu (*day after day love turns gray / like the skin on a dying man / and night after night we pretend it's all right / but I have grown older, and / you have grown colder, and / nothing is very much fun any more*³⁸).

Endassetõmbumine ja tõdemus, et naised valmistavad temas ühtviisi pettumust, viib teda hullumeelsusele aina lähemale. Järk-järgult suureneva vihaga adresseerib ta irooniliselt tolle *groupie*’i varasemalt esitatud küsimusi, püüdes samal ajal oma käitumist ka vabandada (*run to the bedroom, / in the suitcase on the left / you'll find my favorite axe / don't look so frightened,*

³³ Oh jumal, milline vapustav tuba! Kas need kõik on sinu kitarrid? See koht on suurem kui meie korter! Um, kas ma saaks tassi vett? Kas sa tahad ka?

³⁴ Vau, vaata seda vanni!

³⁵ Kas sa tahad vanni minna?

³⁶ Mida sa vaatad?

³⁷ Kas sinuga on kõik korras...?

³⁸ päev-päevalt armastus muutub halliks / nagu sureva mehe nahk / ning iga öö teeskleme, et kõik on korras / kuid ma olen saanud vanemaks ja / sa oled muutunud külmemaks ja / miski pole enam eriti tore

/ this is just a passing phase, / one of my bad days / would you like to watch TV? / or get between the sheets? / or contemplate the silent freeway? / would you like something to eat? / would you like to learn to fly?³⁹).

Viimase küsimusega võib täheldada juba teatavat agressiivsust, justkui viidet sellele, et Pink võiks *groupie* rõdult alla visata. Müürile on projitseeritud pilt rusudes linnast ja hallidest elamuhoonetest ning lava taga olevale ümmargusele ekraanile animatsioon sarnastest hoonetest ja neist mööduvatest autodest, mis annab edasi idee sõjajärgsest elutusest, vahepealsest perioodist, mil ühiskond on sõja tagajärgedest veel alles toibumas. Teisalt võib seda vaadata ka kui välismaailma sisutühjust, mis pärast naise truudusetuse avastamist näib eriti ilmne.

Vasakul pool lava on ühe projitseeritud hoone viimase korruse parempoolses aknas (müüri sees) hotellituba, kus on istub tugitoolis Roger Waters. Toas on veel kaks lampi, kapp ja sellel olev televiisor ning kitarr. Televiisoris näidatakse mustvalgeid dokumentaalkaadreid rattavõistlusest, mis võiks tähistada ühte viimast, allesolevat kontakti pärismaailmaga, mis pole enam otsene, vaid vahendatud.

Waters on rietatud musta ja kannab päikesepillile. Musta riietust sai eelpool käsitletud kui matuserõivast, kui Waters esitas (omaenda) isakuju, kuid antud loo kontekstis annab see mõjujõudu teda matvale masendusele ja melanhooliale. Päikesepillid on järjekordne vahend tegelikkuse moonutamiseks, enese eraldamiseks ja peitmiseks pärismaailma koleduse eest.

Esialgu emotsionaalne ja tasane esitus võtab teistsuguse, jõulisema pöörde, kui Waters tõuseb tugitoolist püsti ja sammub lauldes akna poole, kuhu jääb välja vaatama, lauldes väljas oleva publiku poole, kes välgutavad oma fotoaparaatidega. Seejärel võtab Waters kitarr ja virutab selle toa nurka, korjab selle seejärel taas üles, lööb vastu akent ning viskab selle siis läbi aknaklaasi välja. Sellele järgnevad muudki toas olevad asjad. See märatsemine on protest, vastuhakk materiaalsust väärtustava ühiskonna, ka popstaaride isikukultuse, pjedestaalile paigutamise vastu, kuivõrd tema pooljumalikustamine näitab ainult ühiskonna mandumist.

³⁹ jookse magamistuppa / kohvis vasakult / leiad sa mu lemmikkirve (kitarr) / ära ole nii hirmunud, / see on mööduv, / üks mu halbadest päevadest / kas sa tahaksid vaadata telekat? / või minna linade vahele? / või mõtiskleda vaikselt maanteel? / kas sa tahaksid midagi süüa? / kas sa tahaksid õppida lendama?

„Don't Leave Me Now“ („Ära jäta mind nüüd“)

„Don't Leave Me Now“ räägib sellest, kuidas Pink ründab oma abielurikkujast naist, vaheldumisi teda ähvardades ja teda tagasi paludes.

Laval toimuva asemel näidatakse õudusunenäolist mustvalget videolõiku, kus ekslevad ringi Pinki maski kandvad inimesed, kes kummituslikult otse kaamerasse vaatavad. Ekseldakse ja komberdatakse võikal kombel treppidel, tehasesarnases hoones. Videosse sulavad ka kaadrid linnapildist ja muudest tuvastamatutest elementidest. Kuigi Pink tunneb oma naise vastu tolle truudusetuse pärast täielikku tülgaust ja viha, seguneb see ahastusega, mis kaasneb teadmisesest, et ta on tõepoolest üksi jäetud. Too kummituslik videolõik näitab sisemist sihitust ja otsustusvõimetust üksi edasi minna. Seda tõendavad ka konkreetsete read laulutekstis: *ooooh babe, don't leave me now / don't say it's the end of the road / remember the flowers I sent / I need you, babe*⁴⁰. Samas tunnistab ta varjamatult, et tahaks ta vaeseomaks peksta: *when you know how I need you / to beat to a pulp on a Saturday night*⁴¹. Pinki loo konteksti, vaatenurka arvestades on selline väljaütlemine justkui õigustatud, kuid objektiivselt võttes on taas tegemist misogüünia nähetega. Seejuures pole need jutustused reaalselt toimunud sündmustest, vaid ainult fantaasia, peegeldamaks Pinki mentaalset seisundit ja tundeid, mis varieeruvad kaootiliselt armastusest vihkamiseni ja *vice versa*.

Roger Waters istub segipekstud hotellitoas, kuid nüüd rahunenult tugitoolis. Enesekontrolli kaotamisele järgnenud ei too endaga kaasa vaimset selginemist, vaid hoopis seisundi süvenemise. Justkui selle mentaalse eraldumise kinnitamiseks tassivad müüriladujad müüri ette telliseid nüüd oluliselt tempokamalt, suurendamaks Pinki mentaalset eraldatust. Waters tõuseb tugitoolist püsti ning toetub ühele aknapiidale, esitus läheb järjest emotsionaalsemaks ning Waters on Pinkina jõudmas oma hullumeelsuse kulminatsioonini. „Don't Leave Me Now“ näitlikustab valu, mida inimesed on võimelised üksteisele põhjustama ning mis mõjutab meid kui ühiskonna liikmeid, sundides meid sulguma oma väikesesse muli, kus me jääme võitlema depressiooniga.

⁴⁰ ooooh kallis, ära jäta mind nüüd / ära ütle, et see on lõpp / mäletad lilli, mida saatsin / ma vajan sind, kallis

⁴¹ kui sa tead, kui väga ma vajan sind / et peksta sind laupäeva õhtul vaeseomaks

„Another Brick in the Wall (Part III)“ („Järjekordne tellis müüris (III osa)“)

„Another Brick in the Wall (Part III)“ kõneleb sellest, kuidas Pinki muudab ärevaks tema müüri viimane puuduv tellis – tema naise truudusetuse paljastamine – ning ta otsustab end täielikult kahjustavast maailmast eraldada.

Müür on selle loo alguseks peaaegu valmis, ainsal täitmata kohal alustab Roger Waters ka oma vokaalosaga. Müüriladujad on paigale tardunud, müür kumab roheliselt ja tagumine lavaosa punaselt. Seejärel äkitsi roheline valgus müürile katkestatakse ning lavapealne pimeneb ning nähtavale jääb ainult Waters, keda saadab prožektori valgussõõr ning punaseid valgusvihke kiirgavad prožektorid ühel ja teisel pool. Waters pöördub pärast refrääni esitust ainsast läbipääsutühimikust sisse, müüri taha, lava tagumisse ossa. Tema lahkumist jääb saatma dramaatiline orkestraalne saade ja kitarrikäik. Müüri täielikkusest puudub veel osa pealmistest tellistest ning samal ajal, kui Rogers mängib tühimikust tagapool bassikitarr. Toimuvat intensiivistab klahvpillimäng ning dramaatilise ja intensiivse kitarrisoolo lõpuks saab müür peaaegu valmis, nüüd on jäänud kohale seadmata kõigest üks tellis. Sellest tühimikust on näha veel Roger Watersit, kes esitab viimase loo, enne kui müür tema ees teda täielikult publikust eraldab. Watersi (Pinki) seismine täpselt selles kohas peegeldab tema otsusekindlust, kuigi tegelikult on tegemist pigem allaandmise ja nõrkusega.

„Good-bye Cruel World“ („Hüvasti, julm maailm“)

„Good-bye Cruel World“ räägib sellest, kuidas Pink jätab välismaailmaga hüvasti, lukustab end oma hotellituppa ning paneb paika oma mentaalse müüri viimase tellise.

Watersit on nüüd näha ainult väiksest tühimikust, mille täitmine lahutab müüri selle lõplikust valmimisest. Selline viimase momendini müüri ainsast tühimikust välja vaatamine tõendab, et Waters ei ole Pinkina tegelikult ka siis veel täiesti kindel, kas see on see, mida ta tegelikult tahab, ärgitades veel viimast korda müüri taha jäävat maailma teda takistama. See kõneleb teatavast ebakindlusest ja hirmust selle ees, mis teda müüri taga, end oma sisemaailma sulgedes, ees ootab, sest tegelikult pole tal aimu, milline elu selle taga välja näeb; ta ainult usub, et see on parem kui see, mis talle seni osaks on saanud.

Viimase „good-bye“ järel pannakse viimane tellis kohale ja ühes sellega on müür valmis saanud ning algab kontserdi teine poolaeg, mille jooksul enamik etteasteid toimub müüri taga, publikule varjatult, kuid neile avaneb müüritagune lavapilt videopildi vahendusel ekraanidelt, mis paiknevad paremal ja vasakul pool müüris. See tingib selle, et publiku otsene kogemus muudetakse äkitsi vahendatuks ning sellest tulenevalt muutub ka lava- ja publikuruumi vaheline suhe. Üle lava kõrguvat müüri võib vaadelda kui Berliini müüri reinkarnatsiooni, millele lisavad tõetruudust müüri peale projitseeritud joonistused originaalse Berliini müüri pealt.

„Hey You“ („Kuule sina“)

„Hey You“ kõneleb sellest, kuidas Pink hakkab kohe pärast müüri lõpetamist, siis kui on juba liiga hilja, mõtlema, kas ta tegi õige otsuse, kui end maailmast täielikult eraldas.

Selle loo alguses projitseeritakse seinale Berliini müürilt pärinevad graffitid. Täpselt seal, kus enne seisis Waters, seisab nüüd Paul Carrack ning laulab küll näoga publiku poole, kust talle vaatab vastu aga valge müür. Tema esitus on üsna eemalolev, loo esimesele osale järgneb kitarrisoolo, lõpuosa on emotsionaalsem ning teda saadab Roger Waters. Paul Carrack ei ole selles esituses täitmas Pinki rolli, aga märgiliseks saab tema paigutus, täpsemalt suunatus müüri poole, mis kujutab seda sisemonoloogit, dilemmat, mida end vastset müüri taha sulgenud Pink mõttes peab. Algselt oli antud loo vokaalosa jaotatud David Gilmouri ja Roger Watersi vahel, nii et esimene on keegi välismaailmast, müüri tagant ning Roger Waters selle taha sulgunud Pink, kuid siin esitab Carrack mõlema poole küsimusi, mis näitab ilmekalt, et kogu näiline kahepoolne vestlus leiab aset tegelikult iseendaga tema enda peas.

„Is There Anybody Out There?“ („Kas seal on keegi?“)

„Is There Anybody Out There?“ räägib sellest, kuidas Pink hakkab tasapisi mõistma oma müüri ekspansiivsust ja enese maailmast sulgemisega kaasnenud tagajärgi.

Lavaesised prožektorid liiguvad püsimatult ringi, suunates valgusvihke igas suunas taeva poole, valgustamata päriselt lava- või publikuruumi, kuid töötades mõjuvalt kaasa Watersi poolt loo alguses mantrana korratava küsimusega „*is there anybody out there?*“, meeleheitlikult justkui tõesti otsides kedagi. Monotoonset tekstiosa võib vaadelda kasvava

huvi, aga samaaegselt ka järjest raageva lootusena, mille tingib asjaolu, et iga järgmine küsimus ei too Pinkile endiselt ühtegi vastust. Tekstiosale järgneva malbema akustilise kitarrimängu ajal värvub müür punaseks, mis ühes sireenitaoliste helidega annab Pinki küsimusele selgelt eitava vastuse, kinnitades tema enda püstitatud müüri vastupidavust ja paksust. Mainitud kitarrimäng orkestri- ning koorisaatega saab siin lüüasaamise tunnistamiseks, mis sunnib Pinki lootust jätma ja veelgi rohkem endasse tõmbuma.

„Nobody Home“ („Kedagi pole kodus“)

„Nobody Home“ räägib sellest, kuidas Pink tunneb, et tema naine ja maailm on nüüd haardeulatusest väljas ning loetleb seepeale üles need tähtsusetud asjad, mis on endiselt tema käeulatuses – varandus tema hotellitoas ja unistused realiseerimata isiklikust vabadusest.

Kostuma hakkab üsna eklektilise sisu ja selge kontekstita vestlus kellestki Rose Pilchittist, vahetult enne küsimust „*Who's she?*“⁴² algab klaverimäng. Müürile on projitseeritud kujutis mingisugusest ruumist ning ennist müüri sees olnud hotellituba on taasloodud nüüd müüri ette, paiknedes tellingutaolisel väiksel alusel. Sellel on televiisor, põrandalamp ja tugitool, kus istub Roger Waters. Waters loetleb Pinkina küll ette terve hulga materiaalsed asju ja kõneleb liialdusega võimetest, mida ta omab, kuid väikesemõõduline tuba ja tinglik sisustus demonstreerivad, et see on enesepete ning teatav irooniline alatoon tõendab, et ta on sellest ka ise teadlik.

Televiisorist näidatakse selget loogikat mittejärgivaid videoklippe, mis haakuvad konkreetse reaga antud loo laulutekstis: „*I've got thirteen channels of shit on the TV to choose from.*“⁴³. Siinkohal on üheaegselt tegemist kriitikaga kaasaegse ühiskonna poolt pakutava meelelahutuse kvantitatiivse ülepakkumise ja sellega kaasneva kvalitatiivse mandumise suunas, mis on jällegi üks vahenditest, mille abil pärssida tarbija vaimset progressi.

Tähtis moment on ka see, et loo alguses peegeldab Waters laulutekstis momendiks ka koolipõlve (*when I'm a good dog they sometimes throw me a bone in*⁴⁴), mis tõendab traumeeriva kooliaja kaugeleulatuvaid mõjusid, millel on komme jääda meid varjudena läbi elu saatma.

⁴² Kes ta on?

⁴³ Mul on kolmteist TV-kanalit täis sitta, mille seast valida.

⁴⁴ kui ma olen hea koer, viskavad nad mulle teinekord kondi

Watersit saadab jätkuvalt emotsionaalne klaverimäng, ta on tugitoolis täielikult lõõgastunud ning laulab kinnisilmi, kuid ühel hetkel tuleb loosse muutus ning ta tõuseb lamavast asendist istukile ning teeb publiku poole suuri, kergelt hullumeelseid silmi, lauldes „oma metsikutest jõllitavatest silmadest“. See moment kõneleb üheltpoolt hullumeelsusest, teisalt hetkelisest selginemisest, mil talle jõuab kohale tema naise teo koletus ning võimust võtavad kurjad ja kiuslikud mõtted.

Pärast seda hetkelist ärgastumist langeb taas lamavasse asendisse ja sulgeb silmad, sunnitud endale tunnistama, et „kedagi pole kodus“, väljendades pärast üksikut ägestumismomenti paramatut ja kestvatu igatsust oma naise järele. Pärast Watersi esitust kõlab müüri tagant Snowy White'i kitarrisoolo, Waters kiigub sama ajal toolil ette ja taha ning langeb iseend embavasse asendisse, laulab seejärel veel paar rida ning laseb lõual rinnale vajuda, silmad endiselt suletud, oma üksindusega lõpuks justkui leppides.

„Vera“

„Vera“ kõneleb sellest, kuidas Pink, triivides kaugemale reaalsusest, igatseb kodu ja naasmist oma juurte juurde. Ta meenutab lootust, mida Vera Lynn – II maailmasõja-aegne lauljanna – sisendas riiki, mida oli lõhestanud suur sõda ja kaotus.

Müüri ette jooksevad ritta tõrvikuid kõrgel pea kohal kandvad mehed ning nende taha projitseeritakse taas pilt Natsi-Saksamaa-aegsetest plakatitest. Tõrvikukandjate ette marsib omakorda sõjaväe marsiansambel. See lavalt avanev suurejooneline vaatepilt ei soovi end siduda eeskätt sõjaajaga, vaid oluline on vaadelda tõstetud tõrvikuid kui lootuse sümbolit.

Waters on endiselt sel samal platvormil, kuid seisab nüüd püsti ning tema nostalgilist laulu saadab akustiline kitarrimäng. Vera Lynni igatsusega meenutamist võib ehk põhjendada sellega, et Pink otsib oma minevikust seda sarnast lootust, mida Lynn sisendas inimestele sügaval sõjaajal, et ta võiks seda siis kohandada oma praegusele olukorrale. Pink otsib siin kinnitust võimalusele, et ta naine võiks tema juurde kunagi naasta (*remember how she said that / we would meet again / some sunny day?*⁴⁵). Samas võib antud loo esimest rida, küsimust

⁴⁵ mäletad, kuidas ta ütles, et / me kohtume taas / ühel päiksepaistelisel päeval

„Does anybody here remember Vera Lynn?“⁴⁶ mõista sellena, et lootus kui selline kadus ühes Vera Lynniga.

„Bring the Boys Back Home“ („Tooge poisid koju tagasi“)

„Bring the Boys Back Home“ – Pink vihjab isa surma põhjustatud isiklikule ja sotsiaalsele hävingule palves tuua kõik sõdurid sõjast tagasi koju.

Tundub, et ühes Vera Lynni meenutamisega teeb end Pinki jaoks uuesti nähtavaks II maailmasõda ja tema isa surm, kuna pärast väga staatilist seisu, hakkavad marsiansambli trummimängijad äkitsi aktiivselt oma pille lööma, nendega liituvad puhkpillid. Samal ajal projitseeritakse müürile pilt lugematu hulga II maailmasõjas langenute nimedega, mis peagi asendatakse üle müüri laiuva sõnumiga „BRING THE BOYS BACK HOME“⁴⁷. Pinki kibedale meenutusele isa kaotamisest II maailmasõja tõttu viitavad read *bring the boys back home / don't leave the children on their own, no, no*⁴⁸. Sümboolse viitena ennist müüril olnud nimedele projitseeritakse sinna nüüd terve väli hauariste, pärast mida marsiansambli trummimäng hakkab gradatsiooniliselt vaibuma ning koos tõrvikukandjatega liigutakse lavalt ära paremale ja vasakule. Seejärel kostub umbmäärane kompilatsioon eelnevast tuttavaks saanud käskudest, küsimustest ja hüüatustest, mis on omistatavad Pinki õpetajale, arstile, *groupie*’le, telefonioperatoorile ning ka Pinkile endale. See tohuvabohu mineviku varjudest kinnitab Pinki hullumeelsuse kulminatsiooni lähenemist.

„Comfortably Numb“ („Meeldivalt tuim“)

„Comfortably Numb“ räägib sellest, kuidas Pinki emotsionaalset retke minevikku häirib tema korraldusmeeskond, kes murrab hotelliruumi sisse ja laseb arstil süstida temasse ravimit, mis toob ta välja uimastite põhjustatud vaevustest, et ta saaks veel samal õhtul kontserti anda.

Vasakult sõidab lavale töötava sireeniga kiirabiauto, samal ajal jääb taustale korduma „*Time to go!*“⁴⁹, millele järgnevad koputused. Kiirabiautost astuvad välja meedikud hiiglasuure süstlaga ning ka kiirabiarstiks kehastunud Roger Waters. Müür läheb taas valgeks, olles justkui uimastite mõju käes vaevleva Pinki kaame pale. Waters astub müüri ligi ning hakkab

⁴⁶ Kas keegi siin mäletab Vera Lynni?

⁴⁷ TOOGE POISID KOJU TAGASI

⁴⁸ tooge poisid koju tagasi / ärge jätke lapsi omapäi, ei, ei

⁴⁹ Aeg minna!

rahulikult toonil laulma, pöördudes justkui müüri taga oleva inimese poole, et teda sealt välja kutsuda. See on esimene moment, kui välismaailm sekkub Pinki mentaalse müüri tagusesse ellu, kuigi seda mitte siira eesmärgiga teda tema vaimsest vanglast päästa.

Samal ajal, kui põhitegevustik leiab aset eeslaval, müüri ees, siis loo refrääni esitatakse Van Morrisoni ja The Bandi poolt hoopis müüri taga. Järgmise salmiosa ajal võtab Waters mainitud hiiglasuure süstla ning torkab selle müüri sisse, teeb süste ning patsutab siis vastu müüri, Pinki lohutades ja rahustades: „*ok, just a little pinprick / there'll be no more...aaaaaaaah! / but you may feel a little sick / can you stand up? / I do believe it's working, good / that'll keep you going through the show / come on it's time to go*“⁵⁰. Selle stseeniga kritiseerib Waters meelelahutustööstust, mis imeb artistidest välja viimase, hoolimata neist kui inimestest ning nähes neid ainult kui rahateenimise vahendit, keda võib lõputult ära kasutada.

„In the Flesh“ („Tegelikkuses“)

„In the Flesh“ räägib sellest, kuidas Pink vajub hullumeelsusesse ning kujutab end ette andmas kontserti fašistliku diktaatorina, kes nõuab oma publikult ülimat lojaalsust.

Müür värvub punaseks ning sellele projitseeritakse juba tuttavad sümbolid ristatud haamritest, mis jäävad müürile vilkuma. Samal ajal hakkavad vasakult ja paremalt ja üksteisele vastu sõitma rohelised sõjaväevehikud. See kõik toidab eelaimdust millegi kurja saabumisest. Vasakult sõidab mootorratastel saatjatega kontserdi algusest tuttav valge, aga nüüd samuti haamritega kaunistatud limusiin. Lavapealne muutub lava ees kärgatavate rooma küünalde tõttu erevalgeks. Taaskord limusiiniga lavale sõitnud The Scorpions astub müüri ees olevale sõjaväevehiki platvormile.

Ansambli teistkordne limusiinis saabumine omandab siin analoogselt kontserdi avaloole Pinki teatud taassünni või uue ärkamise tähenduse, kuid tingituna asjaolust, et see on kõigest ravimitega üles turgutatud Pink, võib rääkida ühe deliiriumi vahetumisest teise vastu.

⁵⁰ ok, ainult väike torge / see on kõik...aaaaaaaah! / aga võid tunda end pisut halvasti / kas saad püsti tõusta? / ma usun, et see toimib, väga hea / see hoiab sind kontserdi ajal käimas / tule, on aeg minna

Scorpionsi platvormi tagant kerkib aga kiirelt veelgi kõrgem must kõneplatvorm, millele astub mundrisse riietatud füürerirollis Roger Waters, kes on omandanud vastava kõnemanneeri ja žestid. Müürile on projitseeritud mingisuguse hoone fassaad, mistõttu töötab platvorm justkui selle hoone rõduna. Laval on palju tossu, millest kumab läbi oranž valgus, mis jätab mulje lava põlemisest, valitsevast kaosest ja korralagedusest. Kuigi Watersi füürerikujule võib läheneda kui otsesele viitele lähiajaloost tuntud ebainimlikele riigivalitsejatele, tingib tema kujuteldava kontserdi moment ka teistsuguse tõlgenduse. Nimelt võib kontserdi andmise aspektist lähtudes vaadata teda kui staarikuju, kes on hakanud arvama, et ta on suurem kui elu, ning kartuses oma publiku lojaalsust kaotada, koondab neid hirmuga.

Mõlemalt poolt lava liiguvad marssides ligi lippusid kandvad sõjaväelased. Nende saabumisega saab lava pilgeni täidetud ning justkui murdumatu poolehoiu tõestuseks tõstavad nad pea kohale need samad ristatud haamritega lipud.

„Run Like Hell“ („Jookse nagu jalad võtavad“)

„Run Like Hell“ räägib sellest, kuidas Pink ähvardab füüsilise vägivallaga kõiki, kes astuvad välja tema autoritaarsest piirist, jätkates kontserdi (või vähemalt kujuteldavat kontserdi) andmisega diktaatorina.

Müüri äärelt vasakult küünitab üle halli tooni võigas avatud suuga Siga oma inetu kärsa ja teravate hammastega. Sea silmad kiirgavad ähvardavalt punaselt ning tema raskuse all langeb osa telliseid müüri äärelt maha. Siga ei ole konkreetselt Pinki loo osaline, kuid antud stseenis võib teda väga selgelt vaadelda kui sõjakoleduse ja autoritaarse võimu võikuse sümbolit.

Waters pole diktaatorliku Pinkina oma platvormilt lahkunud ning laval on jätkuvalt nii esireas marsiliigutusi tegevad kui ka lippudega sõjaväelased. Marssijad panevad ette Pinki maskid ning jäävad lihtsalt näoga publiku poole seisma, kujutades Pinki autoriteedi hingetuid järgijaid ja ohvreid, kes kuuletuvad truult oma riigivalitseja käskudele, nende õigsuses kunagi kahtlemata.

Samal ajal jätkab Waters oma võimuhulluses füüreri mängimist. Lippude ja maskidega sõjaväelased jooksevad lavalt minema ning samal ajal, kui Waters teeb üleval platvormil väga kramplikke, deliiriumis vaevlevale füürerile omaseid liigutusi, hakkavad müürilt trossidega

laskuma kamopükstes mehed. Ühena mitmest võiks see viidata siin selgemalt üle Berliini müüri ida poolt lääne poole põgenejatele. Siin mängib kaasa ka The Scorpionsi solist, kes hakkab samal ajal viipama käega publiku poole, kutsudes neid kaasa skandeerima, justkui innustades neid samuti müüri ületama.

„Waiting for the Worms“ („Vaklade ootamine“)

„Waiting for the Worms“ räägib sellest, kuidas Pink sõdib iseendaga, kuidas tema hull, diktaatorlik käratsemine kulmineerub sõnavõttudega etnilise puhastuse kohta, mis muudab ta tegelikult selleks samaks jõuks, mis tappis ta isa.

Waters laulab läbi hiiglasuure ruupori, mis näitab tema kasvavat võimuhullust. Kuuene sõjaväelaste kolonn on nüüd ümber pööranud ja teevad nuiadega koreograafiat. Müürile projitseeritakse Suurbritannia lehvivad riigilipud, metsaga ümbritsetud mäe otsas seisvad haamrid, mille tagant tõuseb taevasse must suitsupilv, mis laotub üle all tasandikul oleva linna, mida võiks vaadelda kui viidet sõja mürgistavale toimele. Seejärel kuvatakse animatsioon ümberkukkunud kolmerattalisest jalgrattast, millest kumavad läbi kiirelt möödajooksvad Natsi-Saksamaa-aegsed plakatid, rõhutades jälle laste kui sõja kõige abitumate kannatajate positsiooni. Watersi sõnad on muutunud juba arusaamatuks kärkimiseks, kuni ta ütleb „*Stop!*“.

Sellest stseenist leiab konkreetsed viited Hitlerile ning üldiselt valitsejatele, keda võim on hakanud pikapeale pimestama ning kes muutuvad seetõttu koletislikeks türannideks. Marssivad haamrid saavad siin näotuks massiks, keda Waters diktaatorliku Pinkina ruupouri abil käsutab.

„Stop“

„Stop“ kõneleb sellest, kuidas Pink mõistab äkitsi, millistesse luuludesse ta on oma müüri varjus langenud ning otsustab välja selgitada, kas ta on oma hälbinud vaimse seisundi eest ise vastutav.

Toimub täielik meelsuse muutus, Watersi kujutatud Pink tahab oma füürerirollist vabaneda, kontserdilt lahkuda ja koju minna. Ta kisub sineli seljast, paljastades selle all olevad

polsterdused ning viskab selle seejärel platvormilt alla. Polsterdustega samaaegselt paljastub teatavas mõttes ka tema inimlikkus ja kest, mille ta on ümber oma muidu hapra hinge kasvanud. Pärast seda laval olnud sõjaväelased lahkuvad ning Waterski astub oma platvormilt minema.

„The Trial“ („Kohtuistung“)

„The Trial“ jutustab sellest, kuidas Pink valmistub vabatahtlikuks kohtuprotsessiks ning käsib lõpuks oma müür maha lammutada. Ta peab end müüri ehitamise eest vastutavaks, kuid leiab, et on suuteline välismaailmaga kontakti taastama.

Watersi koha võtab platvormil kentsaka muusika saatel üle Kohtunik, keda kehastab Albert Finney. Platvormil seisev korpulentne Kohtunik kannab parukat, laiutab käsi, tõstes samal ajal oma suurt ja rasket punast karvääristusega rüüd, ning on seejuures väga kohmakas, tammudes ühelt küljelt teiselt. Kohtunik jt on tegelikult Pinki alateadvuse looming, kujutades tema südametunnistust, millel lasub kohustus teha Pinki tegude suhtes objektiivne otsus.

Paremalt kõnnib lavale Süüdistaja, keda kehastab Tim Curry ning kelle retsitatiivne kõneviis loob selged seosed ooperiga. Temagi tegelaskuju on korpulentne, lihavate säärted ja suure kõhuga. Kohtuniku ja Süüdistaja korpulentsus, täidased vormid on kõrge staatuse ja heaolu sümboliks. Ta kannab suurt lehvivat musta sabakuube ning parukat. Pärast seda võtab uuesti sõna platvormil seisev Kohtunik, kes suudab end vaevu oma massiga küljele pöörata ning viitab paremalt trosside otsas hüplevale Õpetajale (Thomas Dolby).

Õpetaja käed ja jalad on pikad nagu ämblikul, kuid ta kannab endiselt sama sinist pintsakut ja punase ja valge triibulist lipsu. Teda valgustab prožektor valgussõõr, mistõttu jääb temast müüri seinale efektne vari, justkui täiskuu taustal. Ta kõneleb kõrgel ja häirival toonil. Seejärel ilmub müüri kohale vasakule Naine, kes on riietatud rohelisse kleiti ning kelle juuksed on punased ja seatud kahe terava sarve sarnaste moodustistena. Õlgade polsterdused kleidi all muudavad õlad teravaks ja ähvardavaks, mis annavad talle suisa saatanliku vormi.

Pärast tema kõnet võtab Kohtuniku platvormi kõrval paremal sõna Ema: hallipäine, halli kommunistlikusse kostüümi riietatud vanem naine, kes palub võimalust oma poeg koju viia, teda kallistada. Kuvatakse animatsioon alasti ja kleenukesest eikusil hõljuvast Pinkist, kes

vaevleb endiselt teadmatuses. Seejärel on käes aeg Kohtunikul lõppotsus teha ning tema käsib müür maha murda., pärast mida ta lahkub ning koor ja publik hakkavad hüüdma: „*Tear down the Wall!*“⁵¹. Müürile projitseeritakse mitmeid kaootilisi animatsioone, ühena nt lapsi hakklihamasinast läbi laskvast Õpetajast ning tegeliku Berliini müüri graffitist. Endiselt kostub mantrana „*Tear down the Wall!*“.

Müür on hakanud juba kergelt võbisema ning kümmekond sekundit hiljem hakkab päris ülevalt rida rea haaval müüriladujate tõukel ka langema. Taas on palju tossu ja pürotehnikat, tuled vilguvad ja prožektorid keerutavad ringi. Rahvas mõirgab meeleheast, sest müürist jääb järele ainult hunnik telliseid, mis lastakse platvormil allapoole, et esinejad publiku jaoks nähtavaks teha. Saame rääkida kahesuguse müüri lõhkumisest – murtakse maha nii Pinki mentaalne sein kui ka simuleeritud Berliini müür. Ühes nende langemisega saabub vaimne selginemine ja füüsiline vabadus.

„Tide is Turning“ („Tuul on pöördumas“)

Kontserdi lõpuks esitatakse ühislugu „The Tide Is Turning“. Kontsert tervikuna, kuid eriti antud lugu kannab põhimõtteliselt sama eesmärki, nagu Eestiski taasiseseisvumisperioodil toimunud laulupeod – pühitsedes demoraliseeriva ja rõhuva ühiskonnakorra langust ning muutuste saabumise kinnitamist. Ühtlasi on antud lugu oluline rahvasteülese solidaarsuse propageerimisel, mida näitlikustab ka nt lava tagumisele ümmargusele ekraanile projitseeritav maailmakaart.

Kontserdi viimast lugu esitavad kõik osalevad muusikud ühiselt, nende ees laiumas müürivaremed ning võib näha, et oma lavarollidest on loobunud (Õpetaja, Naine, Ema) ja esitus on teatri raamidest väljunud; olenemata sellest, et osa esinejaid on endiselt veel kostüümides, on nende kehahoiak ja manneerid vabad ja sundimata ning laval ollakse nüüd selgelt iseendana.

Selle ühisloo moraaliks on tõdemus, et kuigi peaaegu alati on olemas hirmust, rõhumisest, valust ja isolatsioonist tingitud isiklikud ja sotsiaalsed tõkked, on iga sotsiaalselt teadliku üksikisiku ja kogukonna ülesanne mitte kunagi jätta lõhkumata neid müüre, mis meid üksteisest lahutavad.

⁵¹ Tõmmake see müür maha!

Kokkuvõte

„The Wall“ on lugu ilma isata, kuid ülehoolitseva emaga üles kasvanud Pinkist, kellele lapsepõlv jätab türannlike kooliõpetajate tõttu traumeerivad mälestused. Need asjaolud minevikust muutuvad taas aktuaalseks, kui nüüd täiskasvanud ja kuulsa rokkmuusiku ametit pidav Pink avastab, et ta abikaasa on talle truudusetu olnud ning ta pärast mõningast sisevaatlust leiab, et välismaailm on täis ainult kurjust ja tühjust ning materiaalsel hüvedel pole tema silmis enam mingisugust väärtust. Pink langeb seejärel uimastite kütkeisse ja eraldab end mentaalselt ümbritsevast, kuni tema korraldusmeeskond ja arstid ta üles turgutavad, ainult selleks, et ta oleks võimeline järjekordset kontserti andma. Pink hakkab seejärel ette kujutama, et ta on fašistlik füürer, kes nõuab oma kuulajatelt nende äärmist lojaalsust ning just siis, kui ta on saavutamas oma hullumeelsuse haripunkti, taipab ta, et on oma olukorras ise süüdi. Ta ärkab sellest deliiriumist ning olles kindel, et ta on võimeline välismaailmaga taas kontakti saavutama, murrab end oma mentaalsest müürist välja.

3. „THE WALLI“ SOTSIAALSED FUNKTSIOONID

„The Walli“ 1990. aastal Berliinis toimunud ühekordsest heategevuskontserdist kõneldes, arvestades just nimelt selle üheaegselt nii kunstiliselt kui ka ühiskondlikult märgilise positsiooniga, on vajalik kaardistada ka kontserdi kui kultuurietenduse funktsioonid, mis seni tehtud järeldustest ja tähelepanekust lähtudes ei saa kindlasti piirduda ainult meelelahutusliku rolliga. Siinkohal olen võtnud aluseks Schechneri teoses „Performance Studies“ määratletud seitse etenduse funktsiooni – meelelahutus, millegi ilusa loomine, identiteedi kehtestamine või muutmine, kogukonna loomine või koondamine, parandamine, õpetamine ja veenmine ning püha ja/või deemonliku käsitlemine (Schechner 2002: 38). Järgnevalt näitangi, mil määral ja mis viisil 1990. aasta „The Wall“ neid funktsioone täidab ning lähtuvalt sissejuhatuses püstitatud eesmärgist, üritan peatüki lõpus seda kultuurisündmust ka žanriliselt määratleda.

Meelelahutus tähendab, et miski on toodetud eesmärgiga teha publikule meelehead, kuid mis meeldib ühele konkreetsele publikule, ei pruugi meeldida teisele. Seega pole võimalik seda täpselt määratleda, mida meelelahutus endast kujutab. Võib ainult väita, et pea kõigi etenduste eesmärk on vähemal või rohkemal määral meelt lahutada (Schechner 2002: 39). Berliini kontserdi puhul on meelelahutuslik mõju ilmne ning selle funktsiooni taotluslikkusest kõnelevad mitmed asjaolud. Esiteks kinnitab seda tolle aja kohalikest ja maailmakuulsatest staaridest koosnev esinejate plejaad, kelle puhul on vaatamänguline juba nende kollektiivne kohaolu, aga peaaegselt see, et nende esitada on lood, mis algselt olid salvestatud ning mida tolle hetkeni oli kontserditel esitanud ainult Pink Floyd ise. Samuti ei saa jätta tähelepanuta ka artistide osas tehtud valikut, sest kui teha väga lihtsustatud deduktsioon, et popmuusika eesmärk on meelt lahutada ja Cyndi Lauper, Bryan Adams jt on popmuusikud, siis saame järeldada, et ka antud artistide plejaadi kvalitatiivne koosseis tingib selle meelelahutusliku funktsiooni juba olemuslikult.

Muusikutest rääkides on oluline peatuda ka muusika vastuvõtul. Selle puhul kujuneb peamiseks meelelis-füüsiline kogemus, mis ei eelda intellektuaalset kaasatust. Selline mõistusepärasest lähenemisest loobumine ja oma tajudele andumine on tegelikult see, mis annab mastaapsetele muusikaüritustele mõtte, sest muusika vastuvõtu puhul kujuneb oluliseks just terviklik kogemus, mis intellektuaalsel lähenemisel (nt liigne tähelepanu pööramine tehnilisele teostusele) võib jääda poolikuks või kättesaamatuks

Teise põhjendusena tõstaks esile selgema narratiivi olemasolu. See on üldteada asjaolu, et inimesi on alati köitnud lugude jutustamine, keda rohkem jutustaja, keda kuulaja positsioonis. See pole muusika puhul tavaline, kuigi pole ka erakordne, et ühe LP (*long play*⁵²) üksikutest lugudest moodustub mingisugune terviklugu. „The Wall“ kontseptsioonalbumina ja oma konkreetse looga kindlasti ei lihtsusta muusikat sisuliselt, kuid mingis mõttes kindlasti kergendab selle konsumeerimist, kommertsialiseerib seda selle sõna kõige paremas tähenduses, muudab kättesaadavamaks suuremale hulgale publikule. Sama punkti juurde kuulub ka müüri ladumise ja selle langemise protsess, mis oma järjepidevuse ja kulminatsioonide (müüri tõus ja langus) tõttu on ka Pinki loost lahutatuna, juba asjana iseeneses narratiivse iseloomuga toiming ja sellest tulenevalt omaette meelelahutuslik vaatamäng.

Ilu on keeruline defineerida. See ei ole võrdne esteetilise iluga. Kabuki teatri õudsed, hirmuäratavad sündmused, Kreeka tragöödia, Elizabethi-aegne teater ja teatud sorti tegevuskunst ei ole ilus, nagu ei ole ilus ka deemonite väljakutsumine šamaanide poolt, kuid õuduste oskuslik esitamine võib olla kaunis ja tuua endaga kaasa esteetilise naudingu (Schechner 2002: 39). Kinnitusena Schechneri tehtud tähelepanekutele ei paku ka „The Wall“ ilu selle otseses, esteetilisest tähenduses, kuna ta käsitleb elu inetuid ilminguid, seda nii üksikisiku kui ka ühiskonna tasandil. Aga määravaks ei kujune siin „The Walli“ teemade põhimõtteline inetus, vaid selle käsitusviis. „The Wall“ ei tegele mingil moel selle inetuse pehmendamise või romantiseerimisega, kuid selle lahkamine erinevate vahendite (muusika, animatsioon jne) ja nende põimimise läbi annab sellegipoolest alust rääkida mingisugusest oma reeglitega ja ainult vastavas diskursuses kehtivast ilust. Toon näiteks siinkohal animatsiooni, mis mängib videos loo „Empty Spaces“ ajal, kus kaks omavahel esialgu kurameerivat õit muutuvad järgemööda üksteise suhtes vägivaldsemaks ning toimuv päädib lõpuks sellega, et üks haarab teise hambusse, muutub siis mingisuguseks tiibadega dinosauruseks ja lendab saagiga minema. Meile on teada, et kujutatav on metafoor purunenud romantilistele suhetele, milles ei ole midagi ilusat; animatsioon isegi võimendab selle inetust. Ometi teeb see sellegipoolest kättesaadavaks mingisuguse esteetilise naudingu, sest teema on oskuslikult läbi mõjuva metafoori lahendatud. Samuti on mainitud animatsiooni mõjuvuse puhul oluline ka muusika, mis järgib sündmuste arengut; näiteks on õite kuramaaži ajal kitarrimäng samaväärselt gradatsiooniliselt pingestuv, seda kuni momendini, mil leiab aset nn

⁵² „kauamängiv“, „album“

vahekorda astumine ning kitarrimängki jõuab oma kulminatsioonini, lastes kõlada kõrgetel ja pikkadel toonidel.

Berliini kontsert täidab millegi ilusa loomise funktsiooni õieti kahel viisil, peale eelmainitu ka ühiskondlikus plaanis. Esiti on tegemist heategevusliku kontsertiga, kuhu on kokku tulnud ka eesmärgiga teha kollektiivne heategu, kuid millegi ilusa loomise seisukohast on hoopis olulisem Berliini müüri langemise pühitsemine ja kohalolevas publikus solidaarsustunde loomine, mis tol ajal veel kestnud, kuid lõpusirgel oleva külma sõja kontekstis oli äärmiselt väärtuslik (võrdluseks meil samal ajal toimunud öölaulupeod). Berliini kontsert andis kollektiivse teadmise eesseisvatest muutustest paremuse poole ning seda sama siira lootuse kinnitamist võib niisamuti pidada tekstilisel tasandil millegi ilusa loomiseks.

Identiteediga seotud funktsiooni puhul on asjakohane tuua kohe alguses välja kontserdist üks konkreetne näide. Nimelt kontserdi päris lõpp, mil Roger Waters pöördub lühikese kõnega publiku poole, nentides seda, et kontserdil on inimesi nii idast kui ka läänest ning nad kõik töötasid koos, et see kontsert võiks teoks saada. See võtab adekvaatselt kokku Berliini kontserdi identiteediga seotud funktsiooni: kahe erineva identiteedi liitmine ja seejärel uue, ühtsena kehtestamine. Siin mängib oma rolli ka fakt, et kontserdipaik ehitati ülesse Potsdamer Platzile, mis tollal oli nn eikellegimaa ning ei kuulunud ei Ida- ega ka Lääne-Berliinile, mistõttu tundub see uue ühise identiteedi sissepühitsemispaigaks olevat ainult õige koht. Kuigi enamik kohaolijatest olid kontserdile saabunud ühelt või teiselt poolt endist Berliini müüri, sõitis Berliini kohale külastajaid ka väljaspoolt, nt USA-st, mistõttu saab märkida, et „The Wall“ mitte ainult ei kinnitanud Ida- ja Lääne-Euroopa taasühinemist, vaid oli üldiselt teatud kosmopoliitse identiteedi kehtestajaks.

Nagu „The Walli“, saab iga teisegi kontserdi korral rääkida mingisugusest konkreetsest kogukonnast. Sõltuvalt kontserdi, esitatava muusika jne iseloomust võime rääkida nt subkultuuridest, aga ka laiahaardelisematest kultuurilistest süsteemidest. „The Wall“ täidab üheaegselt nii kogukonda loovat kui ka koondavat funktsiooni. Kui võtame aluseks asjaolu, et tegemist oli kõigi rahvaste ühtsust deklareeriva kontsertüritusega, mis tõi kokku inimesed kõikjalt üle maailma, saame rääkida koondavast funktsioonist. Berliini kontsert rõhutas ühise suure kogukonna olemasolu ja selle seesmiste sidemete tugevdamist. Kogukonna loomine muutub aktuaalseks antud sündmuse erakordse iseloomu tõttu, kuna kohaloleva publiku ja esinejate vahekorra ruumis moodustub omaette kogukond, millest saab rääkida ainult

konkreetsse sündmuse kestvuse piires. Selle kogukonna liikmed võivad moodustada mõnes teises paigas uue unikaalse kogukonna, kuid see pole identne sellele, millest kõneleme Berliini kontserdi puhul, kuna mitmed olulised tingimused (aeg, koht) on muutunud.

Parandav funktsioon on Berliini kontserdist rääkides üks selgemini nähtavaid. Võib kindlalt väita, et kui kõnealune üritus poleks aset leidnud just nimelt Berliinis, endise Berliini müüri asupaigas, ei saaks päriselt parandavast funktsioonist rääkida, sest just nimelt seal asetses see nn haav, mis vajas parandamist, mida distantsilt, mõnest muust paigast teha ei saanuks. Siinkohal võib rääkida isegi teatud mõttes vabas vormis riitusest, kus Berliini müüri tõusu ja languse simuleerimise läbi vabanetakse algse Berliini müüri põhjustatud ajaloolis-ühiskondlikust taagast ja toimub mingisugune kollektiivne vaimne puhastumine, paranemisprotsess. Kontserdi lõpu ühispaala „The Tide is Turning“ on nende asetleidvate muutuste lõplikuks kinnitajaks.

Õpetamise funktsioonile mõeldes kerkib esile paradoks, et üks „The Walli“ ülesannetest on nimelt õpetada, kuidas kindlasti ei tohiks õpetada. Fraas „*we don't need no education*“ ei rõhuta – nagu tihti on ekslikult mõistetud – hariduse ebavajalikkust, vaid ainult teatud sorti hariduse ebavajalikkust, püüdega selgitada, et selline süsteem ei taga tegelikult soovitud järjepidevust ning viib lõpuks ühiskonna teatud degenereerumiseni, kuna pärsib loomulikku arengut.

Kriitika stagneerunud õpetamisviiside pihta on „The Walli“ üldise moraali ainult üks osa, kuid vaadeldes konkreetset lugu väga üldiselt – inimene, kellele elu loobib erineval moel kaikaid kodaratesse ning oskab pakkuda ainult väga pealiskaudseid rõõme, eraldab end välismaailmast mentaalse müüri, kuid leiab pika sisevaatluse järel, et see ei too soovitud tulemusi ning mõistlikum on end sellest välja murda – siis üritab „The Wall“ tervikteosena veenda, et enese isoleerimine ühiskonnast ei ole lahendus selle põhjustatud kannatustele, vaid vajalik on neile väljakutsetele vastu astuda.

„The Wall“ tegeleb peaaesjalikult just demonlike teemade lahkamisega, seda nii üksikisiku kui ka ühiskonna tasandil, näidates samal ajal nende kahe vastastikust seost, kuid süüdistades isiklike probleemide põhjustamises just ühiskondlike negatiivsete protsesside mõjusid. Kõige tugevamalt tõuseb esile sõjateema, millest tegelikult kogu lugu alguse saabki. See tehakse alguses juba selgeks, et sõja romantiseerimine on vale ning selle mõjusid ei tohiks mingil

juhul alahinnata. Vaja on mõista, et see ei ole ainult sõja kaasaegsete probleem, vaid selle järelnähud ilmnevad ka tulevates põlvkondades, keda see kaudselt mõjutab, nagu illustreeribki Pinki lugu, sest tema isa hukkus Teises maailmasõjas ja talle sai seetõttu osaks puudulik vanemlik kasvatus, millel oli tema elule negatiivne mõju ka täiskasvanueas. Sõda on „The Wallis“ demonlik ja seda eeskätt paradoksi tõttu, et seda peetakse ideaalis küll rahu saavutamise eesmärkidel, kuid lõpuks toob see endaga eeskätt kaasa ikkagi ainult kurjust ja surma ning rahu on platonistlik idee, mis tegelikkuses kunagi vastavalt ei teostu.

Deemonlikuna saab vaadelda ka seda konkreetset õpetajatüüpi, kelle vigadena toob Waters omaenda kogemusele tuginedes välja õpilaste individuaalsuse märkamata jätmise ja alandava kohtlemise, mis lõpuks päädib nende lapsepõlve rikkumisega (viide iroonilises pealkirjas „Happiest Days of Our Lives“). Kui täpsem olla, siis deemonlikuks peetakse siin ajale jalgu jäänud haridussüsteemi, mis tugineb justkui masstootmise põhimõtetele ning kus ainueksplariidel otstarvet ei nähta, vaid neid vaadeldakse kui ohtu süsteemi järjepidevale toimimisele.

Kolmanda näitena deemonlike teemade käsitlemise funktsiooni rakendamisest saab siinkohal välja tuua naissoo käsitlemise, millele viitab konkreetsemalt nt Naise kuju demonlik väljanägemine, aga eeskätt nende suhestumine narratiivi negatiivse kontekstiga, kus nad kannavad otseselt süüd Pinki maailmast eraldumise põhjustamise eest. Sellegipoolest ei oska pidada „The Walli“ mingisugust radikaalset misogyniist ideoloogiat propageerivaks, kuivõrd selline kujutamiseviis on otseselt tingitud Roger Watersi isikliku elu sündmustest ning mingisugust üldist naistevihkajalikkude alatoonit see endas ei kanna. Seda on õiglasem vaadelda nõnda, et deemonlikuks peetakse teatud konkreetseid omadusi ja tegusid, „The Wallist“ lähtudes vastavalt truudusetust ja üleliigset hoolitsust, mille puhul peab ka meele pidama, et need on siiski potentsiaalselt universaalse iseloomuga, st mitte ainuüksi naissoole omistatavad.

Tolle mitmekülgsuse tõttu oleks ebaõiglane piirduda „The Walli“ liigitamisel sõnadega „kontsert“ või „kultuurietendus“. Kuigi nende kahe derivaat „kultuurietendus“ on juba „The Walli“ puhul täiesti pädev, vajaks see nähtus ka täpsemalt žanrilist määratlust. „The Wall“ näitlikustab hästi Schechneri poolt tema etendamise kontiinumiga väljendatud, et erinevat tüüpi etendamiste vahelised piirid on tegelikkuses hägused ja suuresti ka kattuvad – antud juhul näeme selgelt, kuidas omavahel segunevad rokk-kontsert ja teater. Muusika ja teater

pole muidugi mõista üksteise jaoks võõrad, kui mõtleme nt ooperi, opereti ja muusikali peale, kuid mainitud žanrid järgivad oma väga traditsioonilises teostuses alati eelkõige teatri reegleid. „The Wall“ on neist kõige lähedasem ehk ooperile, kuna erinevalt muusikalist, kus laul, tants ja kõnelus on võrdse tähtsusega, esitatakse ooperis enamasti kogu tekst lauldes. Ooperi kasuks räägib ka teatrivahendite kasutamine, mis nähtub kõige selgemalt stseenis „The Trial“, kus kostüümide ja näitlemise kõrval lauldakse retsitatiivselt, kõnetaoliselt. „The Walli“ määratlemisel ooperina ei saa siiski niivõrd konkreetselt rääkida teatri reeglite järgimisest, vaid aktuaalseks saavad kehtestatud omareeglid. Kui mõtleme, et rokkmuusika kui selline on juba olemuslikult traditsioonidele ja reeglitele vastukäiv, siis näib „The Wallile“ olevat asjakohane määratlus „rokk-ooper“ ehk omareeglitega ooper.

Samal ajal ei taha piirduda ka ainult sildiga „rokk-ooper“, kuna „The Walli“ puhul on nõnda ilmne ka tema avalikult poliitiline ja populistlik, laiu vaatajahulki hõlmav mõõde. Brian Longhurst kirjutab oma teoses „Popular Music and Society“, et popp- ja rokkmuusikat nähakse üldiselt olevat opositsioonis kehtivate väärtustega ning traditsiooniliselt on rokkmuusika ja poliitika omavahel tihedalt seotud (Longhurst 2007: 106). „The Walli“ Berliini kontsert täidab selle kriteeriumi mitmekordselt, kuivõrd esiti peegeldub see narratiivis, mis on adresseeritud paljuskii just poliitilisele olukorrale maailmas ning teisalt kontserdi korralduslikus vormis, mis propageerib patsifistlikke ja kosmopoliitseid põhimõtteid.

Kokkuvõte

Käesoleva töö eesmärgiks oli analüüsida Pink Floyd'i „The Wall'i“ Berliini kontserti kui kultuurietendust ning määratleda selle sotsiaalsed funktsioonid. Täpsustavate eesmärkidena oli määratletud kontserdi ja teatri väljendusvahendite kasutamise uurimine ja ühisosa tuvastamine, et selle alusel anda kõnealusele kultuurietendusele ka täpsem žanriline definitsioon, et see sündmus etenduskunstide kontekstis täpsemalt kaardistada.

Töös kujunes läbivaks tehnikaks liikumine etenduse tervikult üksikosadele ja tagasi, et oleks võimalik selgemini näha terviku ja osade vahelisi seoseid. Teises peatükis käsitletud ruumisuhed ja etendamistüübid seadsid paika vajalikud üldtendentsid ning löid raamistikku, mille alusel mõtestada etenduse analüüsi käigus tuvastatud märgilisi suhteid. See etendusesisese tervik- ja üksikosade vastastikune suhestamine võimaldas omakorda teha adekvaatseid järeldusi kolmandas peatükis, mis tegeles suuresti just kontserdi-üleste, sotsiaalsete funktsioonidega.

Teises peatükis tõin kõige olulisemana välja müürile Berliinis toimunud kontserdil ruumisuhete tasandil omistatud kolm ülesannet – praktiline, dekoratiivne ja kunstiline. Etenduse narratiivi detailsema analüüsimise käigus muutusid aga nähtavaks mitmed teisedki selle kontserdi funktsioonidega seotud nüansid. Sellest tulenevalt sai kolmandas peatükis välja toodud ka müürile „The Walli“ loost eraldiseisvalt kohaldatav meelelahutuslik-narratiivne funktsioon, mis seisnes selles, et müüri ladumise protsessist kujunes koos selle valmimise ja langemisega omaette lugu, mida vaatamänguna jälgida.

Samas peatükis alateemana käsitletud etendamise süsteemi puhul määratlesin Berliini kontserdi kolm peamist etendamistüüpi, milleks olid avalik esinemine, näitlemine ning tulenevalt kontserdi ja teatrietenduse vahepealsusega mängimisest ka nende kahe vahele jääv ühendroll. Antud peatüki viimane alajaotus, mis tegeles detailsemalt „The Walli“ narratiivse küljega, täitis omakorda nende määratletud üldtüüpide täpsustamise ülesannet, tuues nt esile mainitud ühendrolli erinevaid esinemisviise (domineerivam kas esinemine või näitlemine).

Kolmas peatükk, milles tegelesin sotsiaalsete funktsioonidega, võimaldas ühtaegu kinnitada juba etenduse analüüsis tehtud tähelepanekuid, kuid teisalt rääkida ka antud kultuurietenduse sellistest aspektidest, mis töö senise käigu jooksul konkreetset tõstatunud ei olnud. Selgemalt

nähtuvate funktsioonide (meelelahutus, identiteedi kehtestamine või muutmine, kogukonna loomine või koondamine, parandamine, õpetamine ja veenmine ning püha ja/või deemonliku käsitlemine) kõrval tundus kõige põnevam ilusa loomise funktsioon, mis „The Wallis“ on paradoksaalselt täidetud hoopis inetuse mõjuva käsitlemise kaudu. Etenduse narratiivi üksikasjaliku analüüsi käigus see funktsioon stseenispetsiifilisel vaatlusel alati ei ilmnenud, kuid tõusis esile asjakohaste stseenide koondpildina vaatlemisel.

Sotsiaalsete funktsioonide järel jõudsin „The Walli“ Berliini kontserdi kui kultuurietenduse žanrilise määratlemise juurde, mille puhul kujunes oluliseks peegeldusmomendiks just etenduse narratiivi analüüs, mille abil võimalik jälgida igas konkreetsetes stseenis kasutatavate kontserdile ja teatrile omaste väljendusvahendite kasutamise vahekorda.

Lõpetuseks saab öelda, et „The Walli“ Berliini kontserdi kui kultuurietenduse puhul on spetsiifilisemalt tegu poliitilise rokk-ooperiga, mis kombineerib endas oskuslikult rokk-kontserdi ja teatri kõige mõjuvamaid vahendeid. Toimub erinevate etendamistüüpide vaheldamine, nii et ühel juhul on need omasemad kontserdile ning teisel jälle teatrile. Kontserdi seob tervikuks selge narratiiv, nähtus, mis on omane pigem teatrile, kuid mille vahendajaks pop- ja rokkmuusikat esitavad staarid, keda saab selgelt seostada just kontserdiga. „The Wall“ mängib neil hägusaladel ning kui viidata siin taaskord Schechneri etendamise kontiinumile (rollimängud-mängud-sport-populaarne meelelahutus-etenduskunstid-igapäevaelu-rituaal), siis pärast põhjalikku analüüsi ühendaks „The Walli“ määratlemisel märksõnad „populaarne meelelahutus“ ja „etenduskunstid“ julgelt üheks tervikuks.

Kasutatud allikad

Epner, Luule. 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. *Teatri ja teaduse vahel*. Tartu Ülikool: 2002.

Longhurst, Brian. 2007. *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press.

Mason, Nick. 2005. *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*. London: Phoenix.

Scarfe, Gerald. 2010. *The Making of Pink Floyd - The Wall*. London: Phoenix.

Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies: an introduction*. London and New York: Routledge.

Cunningham, Mark. 2008. Pink Floyd's The Wall (Part 1), URL (kasutatud veebruar 2015) http://www.tpimagazine.com/editors-choice/classic-productions/9077/pink_floyds_the_wall.html.

The International Roger Waters Fan Club. The Wall Live in Berlin, URL (kasutatud aprill 2015) http://www.rogerwaters.org/about_berlin.html.

Summary

The purpose of this thesis was to analyse Pink Floyd's "The Wall" concert in Berlin as a cultural performance and define its social functions. Additional purposes were to study the use of the means of expression used in concert and theatre practice and identify their common elements, which would then be the basis to give this cultural performance the definition of its genre in the performing arts context.

The basic work technique of this thesis was alternating between the performance as a whole and its individual components to get a better overview of the relationships between the components and the whole. The second chapter analysed the spatial relationships and types of performance, which defined the basic tendencies and framework, on the basis of which the signified relationships could be interpreted. Relating the performance as a whole and its individual components made it possible to make adequate conclusions in the third chapter, which dealt with social functions.

In the second chapter I defined the three functions of spatial relations of the Wall – practical, decorative and artistic. During the analysis of the narrative of this performance, however, a number of other nuances relating to the functions became visible. Consequently, in the third chapter the wall was given also an individually entertaining function, which consisted in the fact that the building of the wall with its completion and fall itself became a separate spectacle to follow.

In the subtopic of same chapter I defined the three main types of performance, which included public performing, acting and the compound role of those two. The last subtopic of this chapter, which dealt with the narrative of "The Wall", in turn specified those main types of performance, such as indicating the variety of presentations of the compound role (the public performing or acting being more dominant).

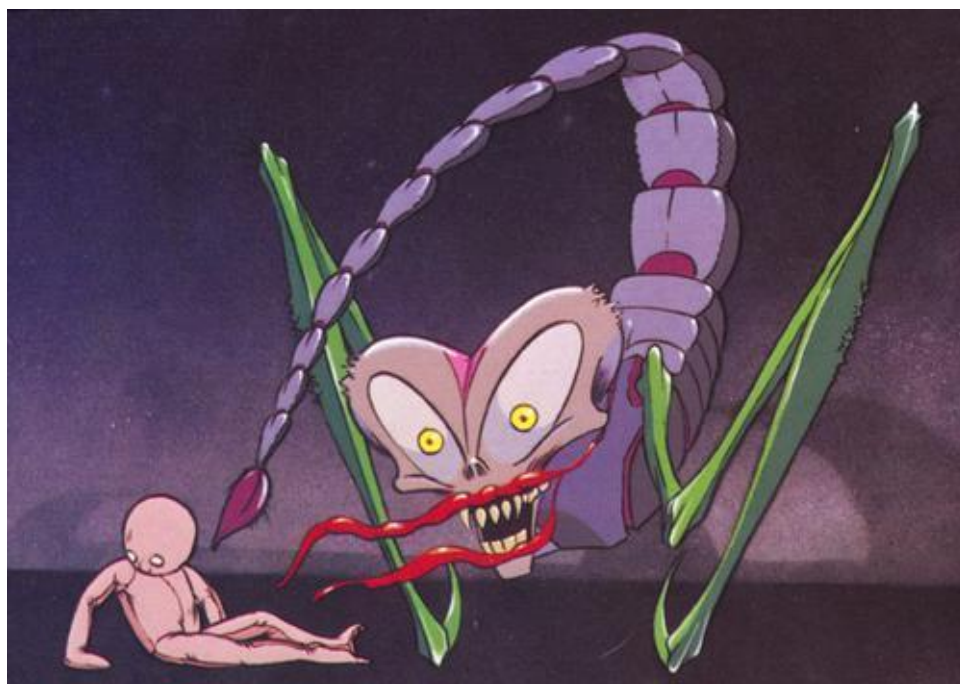
The third chapter, which dealt with social functions, allowed to confirm the observations made in the performance analysis, but also to talk about such aspects that were not specifically raised during the previous work of this thesis. Apart from the clearer functions (to entertain, to mark or change identity, to make or foster community, to heal, to teach, to persuade, or convince and to deal with the sacred and/or the demonic) the most exciting

seemed the function of making something that is beautiful, which paradoxically was done by dealing with ugliness. The detailed analysis of the narrative of this performance did not show this, but it rose to prominence when observing the relevant scenes as a whole.

After social functions I took the task to define the genre of "The Wall" concert in Berlin as a cultural performance, where the analysis of the narrative of the performance became especially important for observing the relationships between the use of the means of expression in concert and theatre practice.

As a conclusion, it can be said that "The Wall" concert in Berlin as cultural performance is a political rock opera, which effectively combines the most compelling means of concert and theatre practice. There can be seen varying between different types of performing, so that in one case it can be associated with concert and in the other case, with theatre. The clear narrative binds the concert into a whole. Narrative is more characteristic to theater but is here mediated by stars performing pop and rock music, which can be clearly associated with concert. "The Wall" plays on those blurry areas and if to refer again to the performance continuum defined by Schechner (play-games-sports-pop entertainments-performing arts-daily life-ritual), then, after the thorough analysis, I would combine the keywords "pop entertainments" and "performing arts" boldly into one unit when trying to define "The Wall".

Lisa
Fotod



Pilt 1. Pink ja Naine (The Wife).



Pilt 2. Õpetaja (The Teacher).



Pilt 3. Ema (The Mother).



Pilt 4.

Lihtlitsentsileping

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Merit Maarits,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Pink Floyd'i „The Wall“ kui kultuurietendus ja selle funktsioonid“, mille juhendaja on Anneli Saro,
 - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi Dspace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **28.mail 2015**